

T

no capitales - "
vinculadas y es
na que pudieran ser ot
ayon → construir una
y dejar libre la industria
↓
uter, miki abogate etc)



H

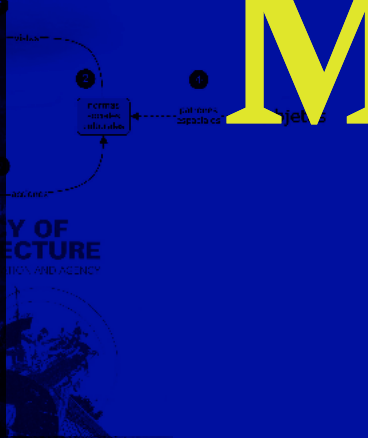


E



Publicación del trabajo doctoral

M



A

3

Universidad de la República

Lic. Rodrigo Arim
Rector

**Facultad de Arquitectura,
Diseño y Urbanismo**

Arq. Marcelo Danza
Decano

**Consejo de la Facultad
de Arquitectura,
Diseño y Urbanismo**

Orden estudiantil

Florencia Petrone
Maximiliano Di Benedetto
Belén Acuña

Orden docente

Mag. Arq. Diego Capandeguy
Arq. Laura Cesio
Arq. Juan Carlos Apolo
Mag. Arq. Fernando Tomeo
Arq. Cristina Bausero

Orden de egresados

Arq. Patricia Petit
Arq. Teresa Buroni
Arq. Alfredo Moreira

**Facultad de Arquitectura,
Diseño y Urbanismo
Universidad de la República**

Br. Artigas 1031 C.P. 11.200
Montevideo, Uruguay
Tel. (+598) 2 400 1106
www.fadu.edu.uy
publicaciones@fadu.edu.uy
Montevideo, Uruguay,
noviembre de 2019

T

H

E

M

A

3

Publicación del trabajo doctoral

THEMA 3

Dirección Editorial

Roberto Fernández

Coordinación editorial

Gustavo Hiriart

Diagramación y producción

Sofía Ganduglia

Diseño de maqueta original

Lucía Stagnaro

Corrección

Natalia Chiesa

Web

[www.FADU.edu.uy/doctorado-arquitectura/
thema](http://www.FADU.edu.uy/doctorado-arquitectura/thema)

Contacto

publicaciones@FADU.edu.uy

ISSN. 2393-770X

Esta publicación se terminó de imprimir
en mes y año en nombre de imprenta

Comisión del Papel

Edición amparada por el Decreto 218/96

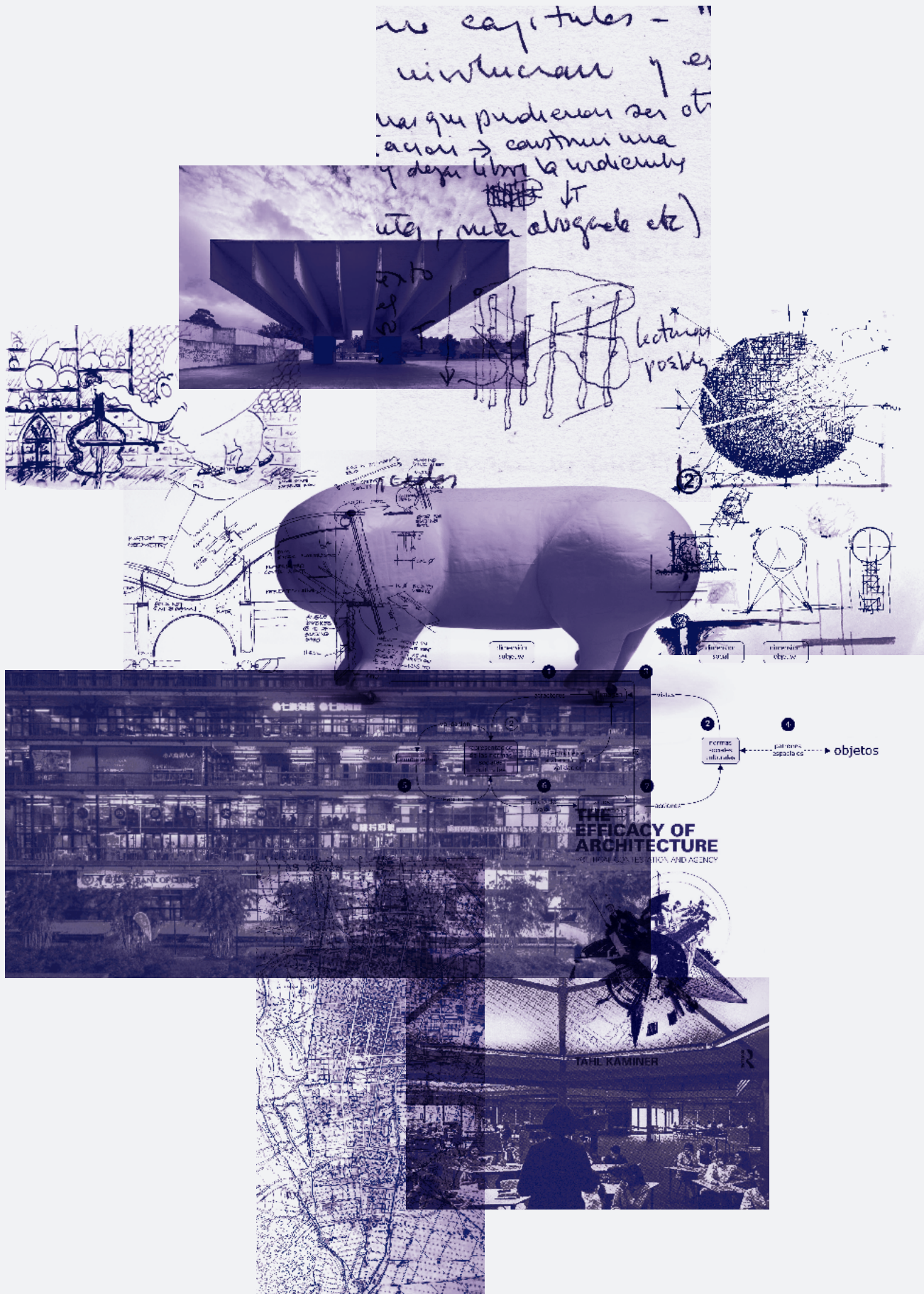
Montevideo, Uruguay

D. L.

Todos los contenidos que se publican son
originales y realizados por designación o
convocatoria abierta, exclusivos para integrarse
a este número de **THEMA**.

THEMA autoriza la reproducción parcial o total
de los textos y originales gráficos siempre que
se cite la procedencia. Los criterios expuestos en
los contenidos son de exclusiva responsabilidad
de sus autores y no reflejan necesariamente la
opinión de la revista o la institución.

**proyecto moderno:
memoria del futuro**



PRESENTACIÓN

10

—

*presentación***13**

—

*proyecto moderno:
memoria del futuro*

ROBERTO FERNÁNDEZ

APORTES

23

—

El peso de la(s) cosa(s)

EDUARDO GRÜNER

33

—

Crisis de la imaginación

JAVIER CORVALÁN

45

—

*Encoger®: Radicantizar*FEDERICO SORIANO Y
DOLORES PALACIOS**55**

—

*Proyectar sobre
lo construido*

Reflexiones (abstractas)
acerca del hacer en el espacio
arquitectónico, a partir de
experiencias proyectuales
(concretas) en el edificio de
la Facultad de Ingeniería de
Julio Vilamajó

GUSTAVO SCHEPS

69***Lugares comunes***

Arquitectos modernos
y filósofos neoempiristas
(1924-1931)

LAURA ALEMÁN

79***¿Qué pasó con el enfoque
de sistemas?***

Orígenes y difusión
internacional de la arquitectura
escolar de sistemas (1945-1973)

PEDRO BARRÁN CASAS

89***Criaturas y
topografías liminares***

Retórica del exceso en el
Nuevo Mundo. Notas de
aproximación a una
disertación doctoral

MARTÍN COBAS

99***La Red Mendoza***

Fundamentos de un
proceso proyectual

MARTÍN FERNÁNDEZ EIRIZ

113***El sitio como razón de proyecto***

Sustentabilidad integrada a los
procesos creativos en la obra de
Glenn Murcutt

MATÍAS BECCAR VARELA

125***La construcción del paisaje
en los conflictos urbanos***

Córdoba, Argentina (2002-2015)

MIGUEL MARTIARENA

137***La ciudad socialista***

Política, urbanismo y arquitectura
en Mar del Plata de los sesenta

ANA ZAGORODNY

151***Arquitectura y emancipación***

CARLOS TAPIA

THEMA

presentación

Según Wikipedia, «un *thema* era un terreno entregado a los soldados para su cultivo» durante la expansión territorial del helenismo. En plural, un conjunto de temas es una *thémata* y, además de significar según cómo suena, algo parecido a la idea de tema y temática como foco de interés de un discurso, también significa una idea de parcelación del territorio expansivo alejandrino para hacer que este produzca y sea administrado dentro de la esfera del imperio. Desde la analogía heideggeriana, entre cultura y cultivo podemos imaginar *themas* que refieran a desarrollar parcelas del conocimiento arquitectónico y urbanístico.

A partir del desempeño del doctorado de Arquitectura, esta publicación de producción colectiva es un proyecto destinado a difundir trabajos doctorales de arquitectura, en principio, dirigido a los actores de tal doctorado, pero, en

general, a todos los doctorados de Arquitectura de la región y a la comunidad disciplinar. A tal fin, se concibe como una revista indexada conducida por un amplio y representativo Consejo Científico (en formación) que propondrá, avalará y calificará la presentación de contribuciones de doctores que participan de los equipos docentes de diferentes doctorados (sección *Aportes*) y arbitrará, mediante los regímenes convencionales, las contribuciones de doctorandos de los diversos doctorados regionales (sección *Avances*).

Los objetivos de **THEMA** serán: 1) dar cauce a la producción doctoral teórica de doctores profesores del doctorado FADU-Udelar y sus doctorandos, y, extensivamente, de los doctorados de la región, mediante una publicación indexada, arbitrada y regulada científicamente por un amplio Consejo Científico integrado por referentes de tales doctorados

3

más otros del campo iberoamericano; 2) exponer aportes derivados de la producción teórica en curso del campo genérico de doctores que profesan en programas doctorales regionales e internacionales, como muestra del estado y avance de las exploraciones teóricas en tales campos; 3) dar cabida a las producciones parciales y progresivas de los avances de trabajos de doctorandos del ámbito regional en consenso con la directiva internacional de ofrecer publicaciones arbitradas que atestigüen el grado y calidad de los avances de investigación de las tesis doctorales; 4) ofrecer información sistemática del estado de trabajos en el amplio campo de referencia regional, que se asumirá a modo de relevamiento de trabajos en curso, para dar pie a posibles conexiones entre diferentes trabajos e investigadores y para registrar estados de la cuestión general y

de vacancia u oportunidad de desarrollo de temas; 5) desarrollar un espacio de trabajo de recensión bibliográfica de aportes publicados de importancia, a fin de aportar a su reconocimiento crítico y a orientaciones acerca del trabajo a aplicarse al manejo de bibliografía relevante.

THEMA se organiza en tres secciones: 1) *Aportes*, que constituyen artículos inéditos de doctores que profesan en doctorados regionales o internacionales, resultantes de encargos por sugerencias del Consejo Científico, que, por ello, equivaldrán en meritución a artículos publicados en revistas arbitradas que sean testimoniales de campos, aspectos o temáticas en las que su autor sea reconocido y especializado, y que se vinculen con cuestiones impartidas en seminarios doctorales a su cargo en cada caso; 2) *Avances*, que constituyen artículos inéditos de doctorandos

T

H

E

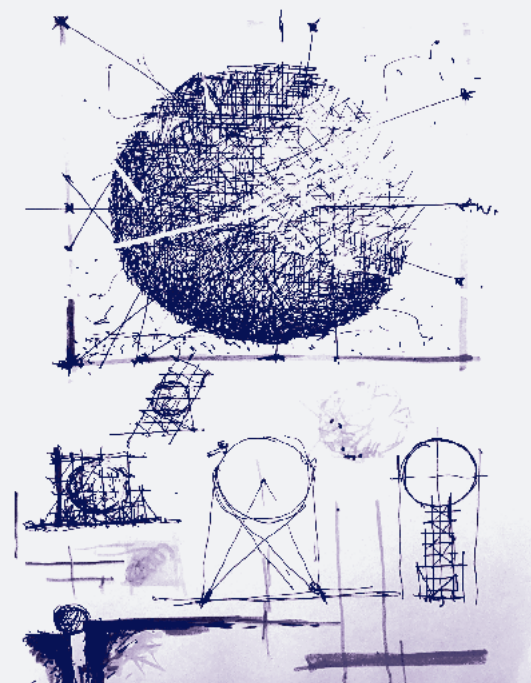
M

que registren avances acabados de sus procesos de investigación doctoral, es decir, no trabajos tipo *work in progress* o testimoniales de intenciones temáticas o metodológicas, sino expresiones de resultados preliminares de la formalización de las tesis y, como tales, productos reveladores de aportaciones innovativas al campo en el que se inscriben, y 3) *Argumentos*, que presentará reseñas analítico-críticas detalladas sobre elementos de bibliografía reciente que se juzguen relevantes en el campo disciplinar y de interés teórico presumible para los diferentes doctorados.

A

3

proyecto moderno: memoria del futuro



THEMA 3 presenta aportes del doctorado de la FADU-Udelar en curso para la cohorte 2018-2020 y avances de doctorandos de la primera cohorte de dicho doctorado (2014-2016), de otros doctorandos uruguayos cursando fuera y de doctorandos de otros programas regionales que hemos invitado a este número, abriendo así la posibilidad de convertir la publicación en foro de presentación de avances y aportes de la investigación doctoral en la región.

Esta compilación de trabajos de docentes y doctorandos se propone bajo el título *Proyecto moderno: memoria del futuro*, puesto que incluye exploraciones sobre cierta arqueología de la modernidad tanto en dimensiones centrales globales como regionales, junto con reflexiones analítico-críticas sobre aspectos actuales de la teoría del proyecto cuyo sentido parece ser discutir, reelaborar y

trascender aspectos de aquella modernidad fundacional que, según puede comprobarse, todavía ilumina aspectos de la actual producción teórica disciplinar.

Entre los *Aportes*, registramos entregas de cuatro intervenciones seminariales que ocurrieron en esta cohorte. El ensayo de Eduardo Grüner —*El peso de la(s) cosa(s)*— es una pequeña muestra de su temáticamente amplísimo seminario orientado a presentar aspectos de las culturas urbanas en la era global que fueran recogidos en su libro *Iconografías malditas, imágenes desencantadas. Hacia una política «warburgiana» en la antropología del arte*. En este ensayo, se recogen observaciones ligadas al reconocimiento que Walter Benjamin hiciera respecto de la arquitectura y el cine, como las expresiones que juzga como más representativas de las novedades modernas. El valor del ensayo,

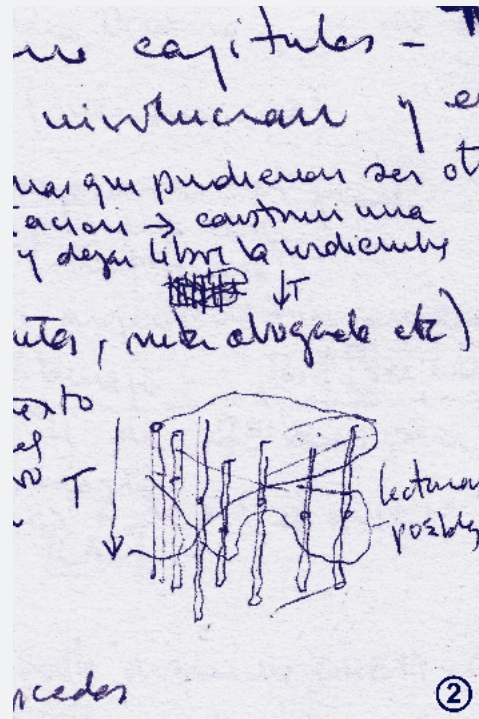


concentrado en las novedades narrativas e imaginables del cine, es oportuno, pues devela de manera indirecta, en sus relaciones, algunas cuestiones *visibles* (el término es aquí no meramente metafórico) en la arquitectura, precisamente en esta hora de presumible retorno del *ocularcentrismo* o de apogeo de la *sociedad del espectáculo*.

El ensayo de Javier Corvalán —*Crisis de la imaginación*— se relaciona con su trabajo para su doctorado en curso en IUAV (Venecia) y, a la vez, con la intención de desarrollar una plataforma teórica en que sustentar su ingente producción proyectual que se destaca en el panorama latinoamericano, para lo cual propone un recorrido conceptual ligado al pasaje del paradigma histórico-temporal (del siglo XIX) al geográfico-espacial (del siglo XX) que desemboca en una doble reflexión acerca de las derivas de lo abstracto a lo

concreto y de lo real a lo virtual, todo ello en torno de cierta revisión del espesor teórico de ciertas experimentaciones proyectuales de Paulo Mendes da Rocha y Rafael Iglesia, arquitectos americanos con quienes articuló estrechas maneras de reflexionar sobre el proyecto contemporáneo. El desarrollo realizado por Corvalán es, por otra parte, extremadamente útil para dar contexto reflexivo a la actual arquitectura de Paraguay y su cualidad de *paraguayidad* capaz de vincular poéticamente relaciones como tradición-contemporaneidad y materialidad-territorio.

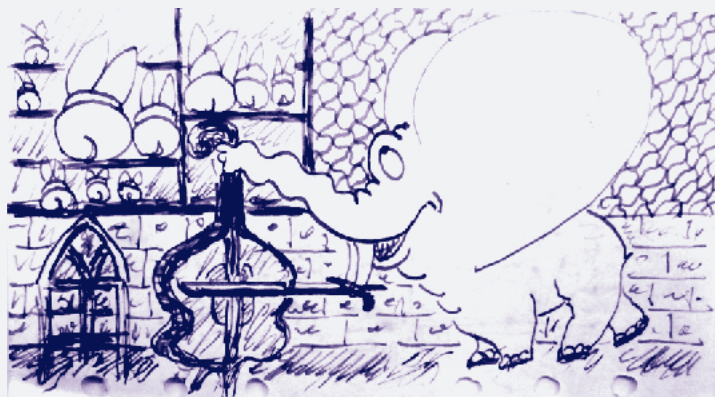
El trabajo de Federico Soriano, escrito, en este caso, con su socia y pareja, Dolores Palacios —*Encoger@: radicanizar*—, es un fragmento significativo de su denso e intenso seminario dictado en abril en Montevideo, en el que se presentó una extensa lista de verbos-acciones cuyo significado teórico y



operativo devela aspectos de la actual condición proyectual relacionada con las nuevas condiciones de la vida urbana y cotidiana y sus cambios culturales y productivos, con los aspectos emergentes de la crisis de sustentabilidad, y en la dirección de pensar proyectos (según el linaje inaugurado por Cedric Price) de profunda desmaterialización y mayor relevancia fenomenológica y posfuncional, reinventando y desmitificando cuestiones relativamente frívolas de lenguaje a la búsqueda de más profundidad conceptual y potenciando el valor crítico del proyecto.

El escrito de Gustavo Scheps —*Proyectar sobre lo construido. Reflexiones (abstractas) acerca del hacer en el espacio arquitectónico, a partir de experiencias proyectuales (concretas) en el edificio de la Facultad de Ingeniería de Julio Vilamajó*— expone una síntesis de su seminario que, a su

vez, evocó su investigación doctoral sobre la obra de Julio Vilamajó y sus trabajos proyectuales desarrollados alrededor del proyecto que aquel desarrollara para la Facultad de Ingeniería de la Udelar. En el presente ensayo y en su tesis (recientemente editada como libro), Scheps se plantea múltiples reflexiones sobre el significado de *proyectar sobre lo ya proyectado y construido*, es decir, no un proyecto *ex novo* o *tabula rasa*, sino una operación dialógica compleja en la que debe resolverse un grado superlativo de feliz agregado acumulativo a la obra e idea originales tanto como la satisfacción más contingente de demandas funcionales educativas actuales y específicas. Fuera de que esta perspectiva proyectual a la manera de un *objet trouvé* —que obtendrá resultados de altísima calidad en el caso de la repotenciada Sala de Calderas del edificio



original— consigue, eventualmente, calidades que no se garantizan en un proyecto *ex novo*, también se abre la consideración acerca de los límites de una nueva intervención en un objeto de alta valoración histórico-patrimonial.

En cuanto a los *Avances*, incluimos el trabajo de Laura Alemán —*Lugares comunes. Arquitectos modernos y filósofos neoempiristas (1924-1931)*—, que acomete una cuidadosa indagación filológica y documental sobre las relaciones de tal grupo filosófico (el llamado Círculo de Viena y, extensivamente, toda la expresión filosófica moderna desplegada en tal ciudad en las primeras décadas del siglo, en el arco que se despliega entre los aportes de Freud y de Wittgenstein, y, si se quiere, la anticipación posible del sustento de pensamiento que explica desde el surrealismo al racionalismo) respecto de la emergencia del

movimiento artístico-proyectual de la *Neue Sachlichkeit* y, particularmente, las comprobables y documentadas relaciones entre filósofos vieneses, como Neurath, Feigl y Carnap, y la Bauhaus regentada por Hannes Meyer, otorgándose, si se quiere, una mejor y más profunda interpretación del enfoque meyeriano de proyectación, más allá del análisis ramplón de cierto marxismo vulgar, devenido de la militancia política de Meyer en Weimar.

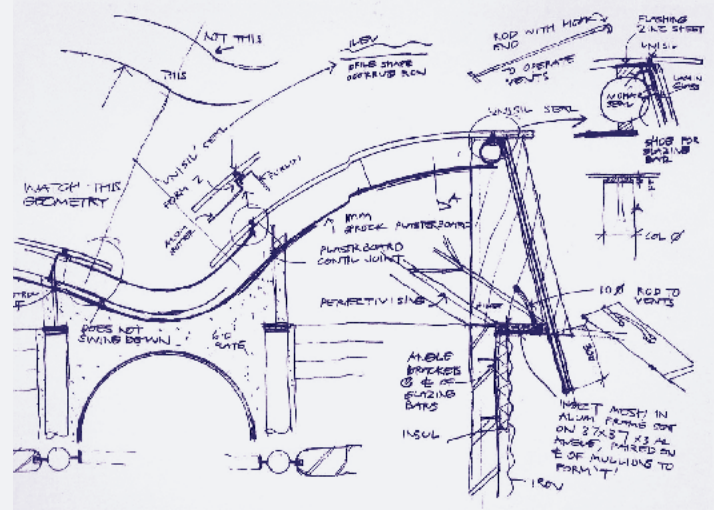
El trabajo de Pedro Barrán Casas—*¿Qué pasó con el enfoque de sistemas? Orígenes y difusión internacional de la arquitectura escolar de sistemas (1945-1973)*— analiza las aportaciones que en el desarrollo moderno de la arquitectura escolar se vinculará con el enfoque racionalista y su devenir hacia formatos de flexibilidad funcional y arquitecturas abiertas al crecimiento y a la adaptación a nuevos



programas, así como a las tentativas de producción serial industrializada y prefabricada en seco, aspectos que la tesis en curso y el presente avance de Barrán recorren tanto en sus manifestaciones internacionales en la Europa de posguerra y en los Estados Unidos de los cincuenta, desembocadas en una denominada *arquitectura de sistemas*, cuanto en sus implicaciones y reelaboraciones sudamericanas alrededor del foco difusor de la agencia Conescal, que, llegando a los iniciales setenta, empalma su innovación teórica con el reconocimiento político de los progresismos de tal época.

El estudio de Martín Cobas —*Criaturas y topografías liminares. Retórica del exceso en el Nuevo Mundo. Notas de aproximación a una disertación doctoral*— presenta una disertación de su tesis en curso en Princeton alrededor del

análisis de la modernidad brasileña, calibradamente interpretada como un deliberado rechazo a la norma moderna genérica del racionalismo y conectada, en cambio, con la compleja (pero precaria) tradición brasileña de afrontar lo natural-animal y lo etnomestizo-barroco en torno de una laboriosa intención de desarrollo estético vinculado a ontologías alternativas que, precisamente, procuran indagar en un logos-topos o un pensar propio desde un abordaje de la especificidad socioestética de sus territorios físicos y sociales que recoge, por una parte, las elaboraciones de pensadores exógenos que pudieron innovar en tal reconocimiento de especificidad (como Bastide o Flüsser, o más específicamente en lo etnológico, Levi Strauss) que empalma con desarrollos antropológicos de Descola o Viveiros y que se manifiesta, de modo harto complejo, en las prácticas (más —o más

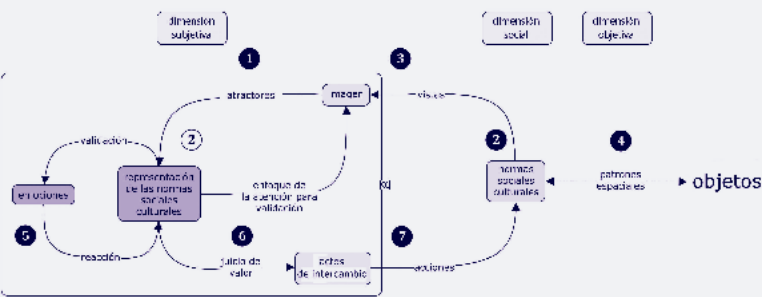


allá— que en los proyectos) de Lina Bo Bardi o Lúcio Costa, desarrollando y culminando, si se quiere, el *programa antropofágico* iniciado en la semana paulista del 22.

El trabajo de Martín Fernández Eiriz —*La Red Mendoza. Fundamentos de un proceso proyectual*— se concentra en el examen del célebre concurso internacional para redactar el Plan de Mendoza (Argentina), llamado en 1940 que será ganado por el equipo binacional integrado por los uruguayos Cravotto y Scasso y los argentinos Bereterbide y Belgrano Blanco, una de cuyas aristas más curiosas, y aquí develadas, iba a ser que tal asociación desplazara a un tercer premio a un equipo integrado por miembros del Grupo Austral (entre ellos, Antonio Bonet) al que se sumó Le Corbusier. La investigación, centrada, en el trabajo, en el proficuo e inexplorado Archivo Cravotto, examina la amplia

documentación allí acopiada sobre este evento, el modo en que se afrontó la presentación y el proyecto, los episodios conducentes a la premiación (entre ellos, el rol asumido por el luego muy relevante arquitecto mendocino Daniel Ramos Correa) y la organización ulterior de los trabajos que pudieron realizarse. Será una de las más exitosas cooperaciones regionales, demostrándose la potencia competitiva internacional que podía lograrse.

La contribución de Matías Beccar Varela —*El sitio como razón del proyecto. Sustentabilidad integrada a los procesos creativos en la obra de Glenn Murcutt*— se propone explorar la producción proyectual del arquitecto australiano Glenn Murcutt en torno de un conjunto seleccionado y paradigmático de sus cinco casas principales, de las que este ensayo avanza en el análisis de tres de ellas. El trabajo es consecuencia de



una extensa pasantía del doctorando en la que se pudieron registrar muchas horas de entrevistas a Murcutt, así como el análisis detallado de su profuso archivo de diversos documentos proyectuales. La tesis en curso que este ensayo difunde parcialmente consiste en la demostración no retórica de una verdadera asunción de criterios que hoy llamaríamos *sustentables* o *ambientales*, pero no como aspectos exógenos o agregados *ex post* al análisis o acomodación del proyecto, sino como cuestiones profundamente implicadas en el propio proceso proyectual y perfectamente verificables en sus resultados en torno de una construcción de alta conciencia energético-matélica y experimentación tecnológica más artesanalista que industrial, que, sin embargo, no declina la voluntad de proponer arquitectura moderna de altísima calidad estética y funcional y muy adecuada contextualización

en el clima y el paisaje, todo ello, además, examinando la perspectiva de una posible dimensión planetaria que vincularía arquitecturas y culturas del hemisferio sur.

El aporte de Miguel Martiarena —*La construcción del paisaje en los conflictos urbanos. Córdoba, Argentina (2002-2015)*— es una muy consistente aportación a la noción de que el paisaje es un concepto no ontológico, sino relacional e intersubjetivo, campo en el que su autor registra otros estudios y aportaciones. En esa concepción emergente de percepciones subjetivas diversas, el ensayo elabora nociones presentadas por Habermas alrededor de sus investigaciones sobre *acciones comunicativas* para construir con ello matrices conceptuales interpretativas de los modos diversos de entender y valorar los paisajes, sobre todo en torno no del consenso, sino más bien del disenso o conflicto que



diferentes actores sociales entablan respecto de situaciones concretas de paisaje, tanto aquellos predominantemente naturales en trance de transformaciones antrópicas como los que, desde su condición urbano-cultural, abren discusiones y requieren políticas para avalar sus transformaciones o intentar su preservación.

El ensayo de Ana Zagorodny —*La ciudad socialista. Política, urbanismo y arquitectura en Mar del Plata de los sesenta*— examina uno de los pocos casos sudamericanos en que administraciones de cuño socialista condujeron el desarrollo de ciudades relevantes, como Mar del Plata en la década del sesenta. Debe decirse que si bien es muy reconocida la estrecha articulación entre socialismo político y modernidad urbana en experiencias europeas (desde Lyon o Bruselas hasta Fráncfort o Viena), ello no resultó

frecuente en América Latina, y así es interesante observar aportaciones en este caso, tanto de orden urbanístico (como la temprana proposición de una expansión urbano-territorial con propuestas influenciadas por las ideas inglesas de Abercrombie en torno de ciudades satélites, en la que participaron muchos referentes regionales, como el uruguayo Gómez Gavazzo) como arquitectónico, tales como los relevantes proyectos escolares de Juan Manuel Borthagaray o el Cementerio de Horacio Baliero, por entonces protagonistas significativos de la vanguardia moderna de Buenos Aires, convocados por el experimento de la gestión socialista.

Para inaugurar la sección *Argumentos*, propuesta para analizar y revisar últimas contribuciones críticas sobre Teoría del Proyecto, se incluye el escrito de Carlos Tapia

T

H

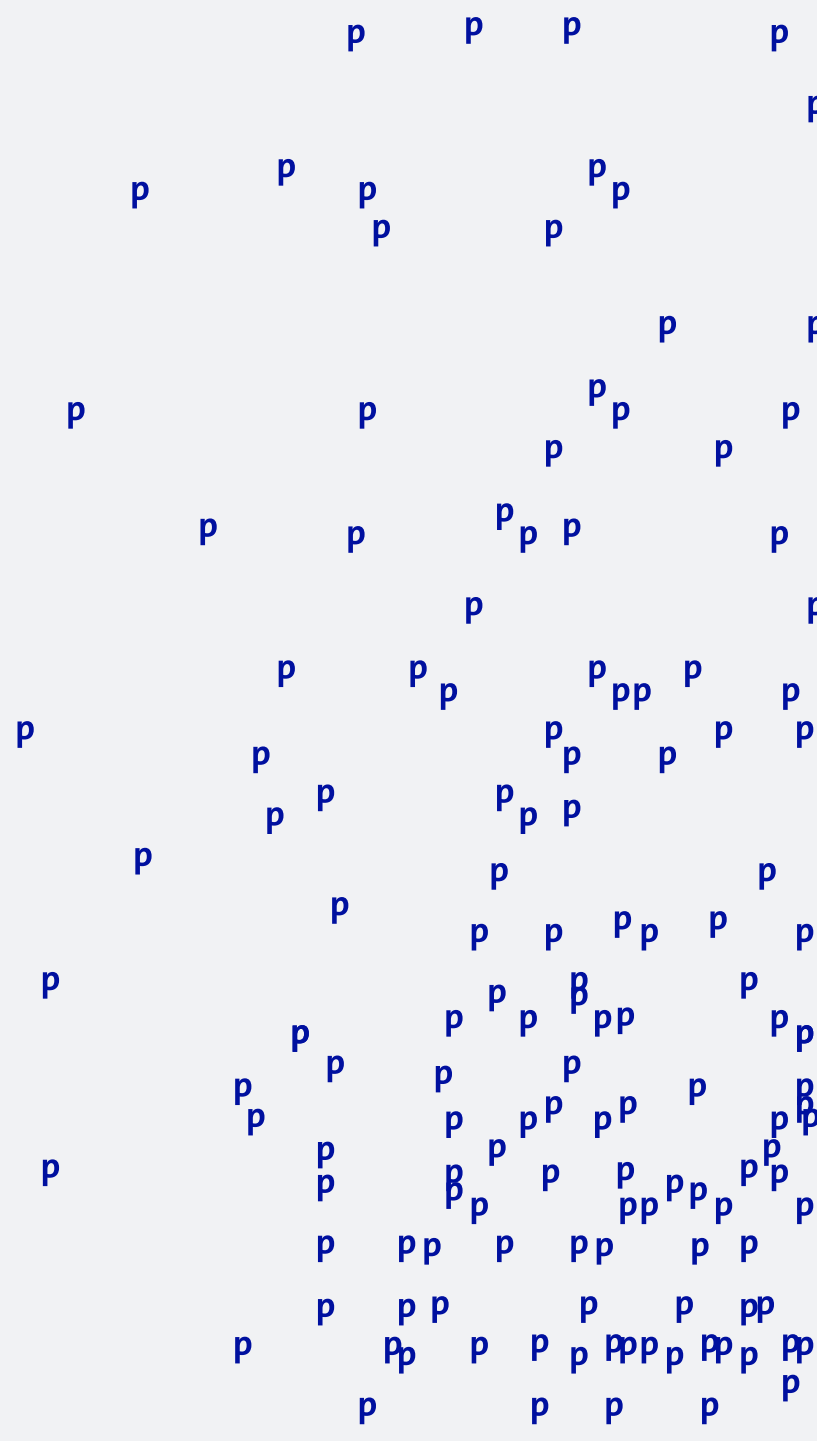
E

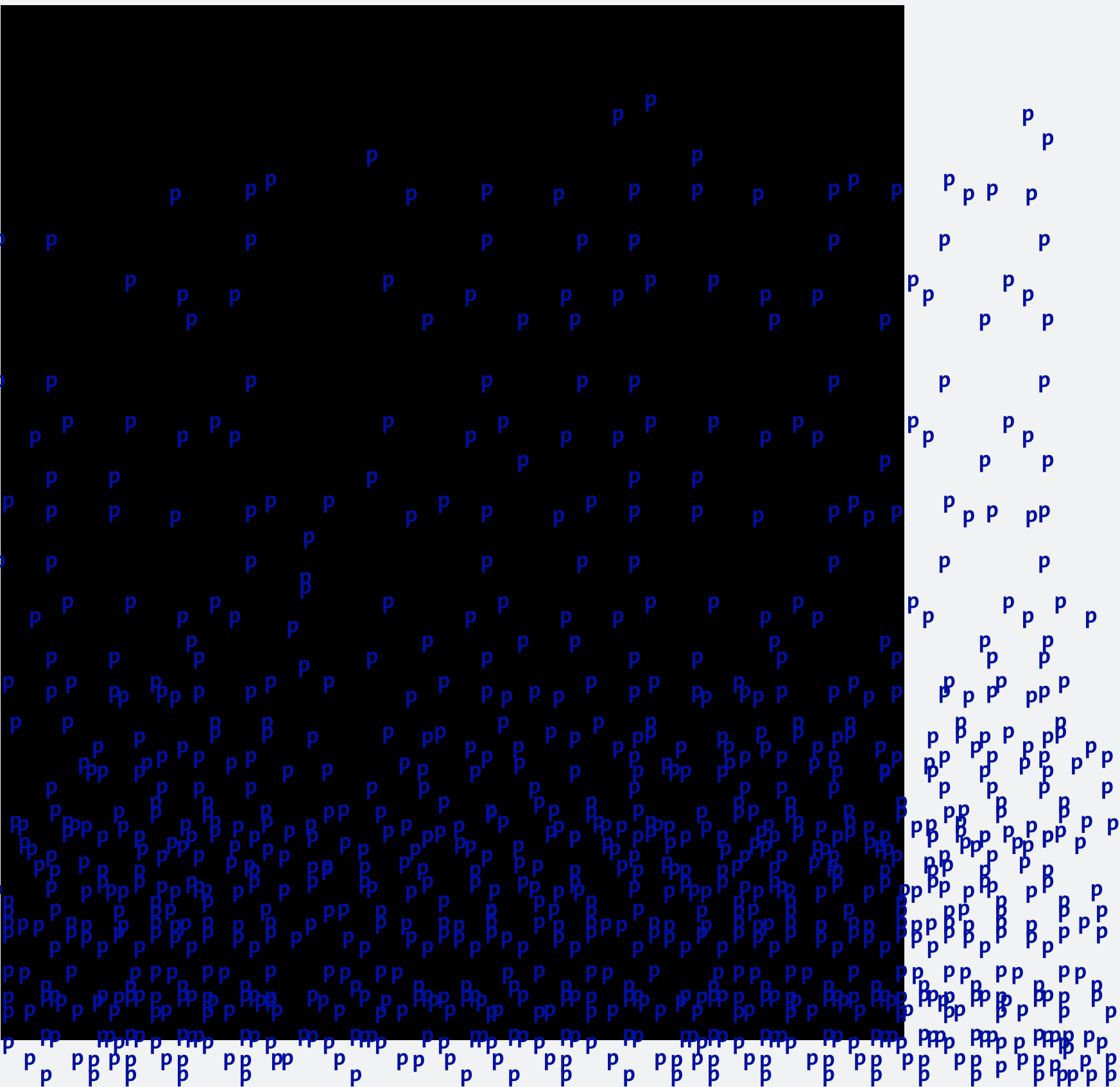
M

—*Arquitectura y emancipación*—, en el que se efectúa una pormenorizada recensión del libro de Tahl Kaminer *The Efficacy of the Architecture: Political Contestation and Agency* (Routledge, Londres, 2017) cuyas argumentaciones principales asumen el reciente giro ético-político de un pensamiento disciplinar que procura segregarse de la dócil inserción de las novedades proyectuales en la brutal y aplanadora demanda solicitada por la omnipresente sociedad de mercado.

A

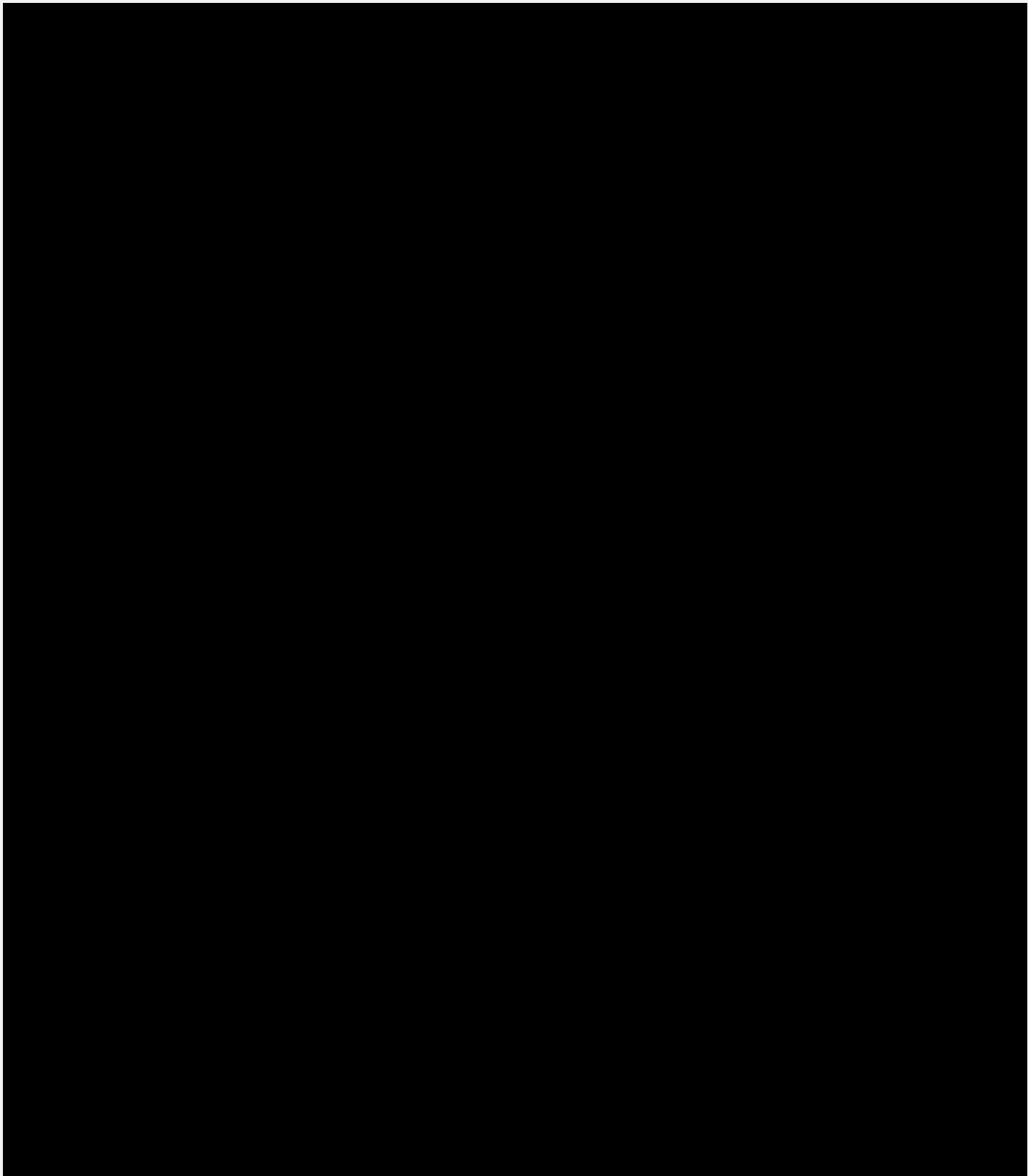
3





el peso de la(s) cosa(s)

EDUARDO GRÜNER¹



1 Eduardo Grüner es sociólogo y doctor por UBA (Buenos Aires). Analista y crítico cultural, dictó en nuestro doctorado el seminario Culturas Urbanas en la Era Global, el 24 de octubre de 2018. Este texto hace parte de su libro *Iconografías malditas, imágenes desencantadas. Hacia una política «warburgiana»* en la antropología del arte (Buenos Aires: EUPA, 2017), a cuyos editores agradecemos la autorización para esta publicación.

Aunque haciéndolo un poco al sesgo —porque defiende enfáticamente, como instrumento crítico, lo que llamaré una *mirada oblicua*—, me doy cuenta de que se puede postular el cine como *el* lenguaje estético y político de la *transesteticidad* por excelencia, en tanto sus ficciones —y hemos visto que también sus no ficciones— tienen que contar con el peso y la densidad de unas *materias* —humanas o cósmicas— que están allí, delante de la cámara. Esta condición constitutiva (no es algo que el cine o los cineastas puedan *elegir*) hace que el cine —en el sentido clásico: la animación o la digitalización de imágenes requeriría otro tipo de reflexión— no pueda prescindir de la *realidad física*.

Es bien interesante que el primer movimiento teórico-crítico literario en profundizar el análisis de ese (entonces) nuevo lenguaje haya sido, precisamente, el de los llamados *formalistas* rusos. ¿Puede aplicarse a la imagen fílmica el principio de la *ostrononye*, del «extrañamiento» de la palabra, defendido a rajatabla para el lenguaje poético? ¿O habría que procurar pensar, más bien, *otra* noción de extrañamiento, que intentara dar cuenta de una *tensión* estructural entre el significante —puramente simbólico— y las *cosas*, esas que —como decía Pasolini—, siendo absolutamente singulares, son al mismo tiempo signos, sí, pero signos *de sí mismas*, signos, por lo tanto, asimismo *cada vez* absolutamente singulares, que no pueden remitirse a ningún *código* previo?

Esto haría del cine un lenguaje muy particular: puro *habla sin lengua* —si queremos conservar la articulación saussureana, aquí *desarticulada*— y dependiente, en última instancia, del juego de presencia/ausencia de las cosas, de su consistencia física (aquello del cine entendido como la *redención de la realidad física*, que defiende Siegfried Kracauer, emerge así como mucho menos ingenuamente realista de lo que parece a primera vista). En este nivel de reflexión, pues, el *intervalo* entre una imagen y otra, por más que su *esencialidad* sea, en general, invisible a los ojos, opera como una suerte de *epojé* fenomenológica de la realidad, pero solo para permitir que en esos intersticios, en esos *tajos* abiertos en la densidad de lo real (como en una tela de Lucio Fontana, pongamos), germine lo *otro* de la realidad visible, el *fantasma* de la cosa, su «supervivencia» de *Nachleben* que obsesionaba a Warburg.

Como sea, hay cineastas que asumen frontalmente la cosa. Hablando sobre el cine de John Cassavetes, Jean-Louis Comolli lo sindicó como «una *física*, pero una física de las emociones»² (esta es una idea *muy* warburguiana: ciertas imágenes, piensa Warburg, actúan como *sismografías* que registran los movimientos telúricos de la emoción,

las convulsiones afectivas y pulsionales). Incluso, le adjudica una especie de *violencia*. Pero —y es una distinción enormemente inteligente— se trataría de una *violencia sucia*, opuesta diametralmente a la *violencia limpia* del *mainstream* hollywoodense, con sus cuerpos tecnificados y calculados (como el de Stallone o el de Schwarzenegger, digamos). En Cassavetes, nos confrontamos con «el cuerpo, pero el cuerpo habitado, trabajado, agobiado por el deseo [...]. El cuerpo como loco derroche del inconsciente», etcétera.³

Mirar el cine de Cassavetes —aunque no solamente, va de suyo— es, en efecto, darse cuenta, como dije, de que el cine como tal es un arte *físico*, materialista. Por supuesto, con eso se puede hacer *metafísica*, y hasta teología: ahí están, pongamos, Dreyer, Bergman, Bresson o Tarkovski. Pero aun ellos, o *especialmente* ellos, tienen que trabajar con imágenes de *cosas*, con imágenes que *son* cosas. Incluso, la cualidad onírica —de la que tanto se ha hablado— de la imagen fílmica extrae su extrañeza precisamente de esa pesadez *física* que invade la penumbra de la sala tanto como la luz de la pantalla. Por eso, se puede decir —el propio Comolli lo sugiere— que todo film, aun el más ficcional, es *ante todo* documental: tiene que empezar por registrar el espesor de los cuerpos, la densidad de la materia. Desde ya, Hollywood (nombre propio que se ha transformado en taquigrafía y emblema, para bien o para mal) hace todo lo posible por distraerse de esa pesadez subversiva. Pero, lástima: ella es el cine. Es *El sueño de una cosa*, como titula Pier Paolo Pasolini uno de sus inauditos textos poéticos. Procuremos abundar, pues, en la cosa.

En 1904, en una conferencia pronunciada en el Colegio de Médicos de Viena, destinada a *defender* la relativamente reciente terapia analítica (de allí cierto tono propagandístico y un poco concesivamente adulator de una conferencia que, sin embargo, es extremadamente interesante) y titulada «Sobre psicoterapia», Freud, cuatro años después de la publicación de la *Interpretación de los sueños*, sienta las bases de la psicoterapia psicoanalítica:

Entre la técnica sugestiva y la analítica hay la máxima oposición posible: aquella que el gran Leonardo da Vinci resumió, con relación a las artes, en las fórmulas *per via di porre* y *per via di levare*. La pintura, dice Leonardo, trabaja *per via di porre*; en efecto, sobre la tela en blanco deposita acumulaciones de colores donde antes no estaban; en cambio, la escultura *procede per via di levare*, pues quita de la piedra todo lo que recubre las formas de la estatua

2 COMOLLI, J.-L. (2010). *Cine contra espectáculo*. Buenos Aires: Manantial.

3 COMOLLI, J.-L. (2004). *Voir et pouvoir*. París: Verdier.

contenida en ella. De manera en un todo semejante, señores, la técnica sugestiva busca operar *per viam di porre*; no hace caso del origen, de la fuerza y la significación de los síntomas patológicos, sino que deposita algo, la sugestión, que, según se espera, será suficientemente poderosa para impedir la exteriorización de la idea patógena. La terapia analítica, en cambio, no quiere agregar ni introducir nada nuevo, sino restar, retirar, y con ese fin se preocupa por la génesis de los síntomas patológicos y la trama psíquica de la idea patógena, cuya eliminación se propone como meta.⁴

Hay una sugestiva semejanza (o, como se dice, un paralelo) entre lo que Freud *ya está diciendo* en 1904 y lo que dirá Benjamin en 1935 sobre la oposición *estetización de la política/politización del arte*.⁵ Si bien los *modos de expresión* de Freud y Benjamin son muy diferentes, el *efecto* es similar; allí donde Freud sostiene que la *via di levare* de la terapia analítica «se preocupa por la *génesis* de los síntomas patológicos», y la opone a la técnica sugestiva, que «no hace caso del origen, de la fuerza y significación de los síntomas, sino que *deposita* algo», Benjamin dirá que la «politización del arte» nada tiene que ver con los *temas* explícitos de la obra,⁶ sino que supone la «movilización de la *experiencia histórica de los sujetos*», expresada en el propio *proceso de producción* de dicha obra, contra la «monumentalización estática» (vale decir, la *anulación*) de esa experiencia histórica, operada por el fascismo y su «estetización de la política». Sobre esto tendremos que volver. Recordemos simplemente, por ahora, que en el mismo texto que estamos citando Benjamin pone grandes (aunque no ingenuas) esperanzas en la técnica de reproducción cinematográfica como «movilizadora» de la experiencia histórica y perceptiva de los sujetos. Y un capítulo aparte merecería la comparación que, siempre en el ensayo de marras, hace Benjamin entre el film y el *sueño*, explícitamente *en el sentido freudiano*.

Pero no es la única comparación: en otro contexto, Benjamin homologa el cine a la *arquitectura* en tres sentidos: *a)* son las dos formas de arte que más estrechamente articulan lo más *moderno* (la tecnología de avanzada) y lo más *arcaico* (el *hábitat* primitivo para la arquitectura, el sueño y las percepciones más primarias para el cine); *b)* son las dos formas de arte que más han contribuido, en la historia de la humanidad, a alterar radicalmente la relación de los sujetos con el espacio (real en un caso, virtual en el otro); *c)* ambas son formas que le devuelven al arte una dimensión que Benjamin llama «táctil», en el sentido lato de que el sujeto guarda con

ellas una relación «física», un contacto mucho más cercano con la *materia* espacial tanto como visible. Y, aunque Benjamin no lo mencione explícitamente —si bien en su examen de las técnicas de reproducción queda claramente implícito—, cabe agregar que ambas —al igual que la escultura clásica, en muchos sentidos— son formas de arte *públicas* que, como el propio autor diría, «acercan el arte a las masas».

Retomemos. Después de Leonardo (cuya cita deberemos examinar luego en su textualidad), Miguel Ángel volverá a utilizar la metáfora —y para hablar nada menos que de su *Moisés*, de nada secundaria significación en la obra freudiana, y, además, agregando que hay asimismo *escultores*, y no solo pintores, que actúan por *via di porre*—, aunque con un pequeño pero sugerente cambio: en lugar de *via di levare*, hablará de *forza di levare*. ¿Contra qué debe luchar —hacer *fuerza*— el escultor para que aparezca, extraída de esa masa amorfa, indeterminada, que es la piedra, la *forma*? Es evidente: contra la *resistencia* de la materia. Sacar lo que sobra para que la forma aparezca no implica, claro está, que la escultura *esté ya*, desde siempre, contenida en la piedra (no lo implica, creemos entender, en Freud; probablemente sí en Leonardo, mucho más imbuido del *neoplatonismo* renacentista). El acento, antes que en la forma final —no siempre previsible—, está puesto en una *acción* (en la *forza* de Miguel Ángel) tendiente a que la materia muerta *entregue*, por así decir, su resistencia, para poder alcanzar —prosigamos con el abuso retórico— la *roca viva* que la resistencia defiende. En suma: no es acumulando capas de pintura sobre la materia que se llegará a la forma —esa acumulación sólo *endurece* la resistencia de la materia—, sino logrando que la materia acceda a *perder algo* para ganar su forma. O, en nuestra jerga warburguiana, que acceda a producir sus propios *intervalos*.

La metáfora escultórica puede entenderse también —y así lo han hecho muchos— como una *teoría de la interpretación* (incluso, como una *hermenéutica* con alcances más vastos que el de la técnica psicoterapéutica). En una, por lo demás, curiosísima coincidencia, tanto Ricoeur como Foucault⁷ apelan a una imagen muy semejante para mostrar que, efectivamente, lo que hace Freud (y otros dos casos, Marx y Nietzsche, completarían la santísima trinidad de *maestros de la sospecha* en la modernidad) es mostrar, mediante lo que el propio Foucault llama la lógica de la «interpretación de la interpretación», que es necesario *retirar* la hojarasca de «símbolos» (de interpretaciones *naturalizadas*, por así decir) para hacer ver que lo que hay detrás de ella es *nada*. Es decir, no una

4 FREUD, S. (1975). «Sobre la psicoterapia». En *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

5 Cfr., por supuesto: BENJAMIN, W. (2008). «La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica». En *Obras*, libro I, vol. 2. Madrid: Abada.

6 En el contexto de los debates de la década del treinta en Alemania (y también en París), es obvio que el señalamiento de

Benjamin —cuyas referencias son las vanguardias, en particular, el surrealismo, así como la idea de *distanciamiento crítico* en el teatro de Bertolt Brecht— es parte de la polémica con el llamado realismo socialista y, por esa vía, con el «segundo» Lukács. Pero cabe aquí una aclaración, para no ser nosotros mismos unilaterales: no todas las vanguardias estéticas —incluso, de entre las más históricamente significativas— se

salvan de una fascizante «estetización de la política». Es flagrante el ejemplo del futurismo italiano y su glorificación de la guerra como el más sublime espectáculo artístico posible: ¿y hará falta recordar que el «jefe» futurista Marinetti y sus seguidores, al menos al principio, adhirieron fervorosamente al fascismo?

verdad prístina, originaria, eterna, que los símbolos estarían ocultando, sino un vacío de sentido sobre el cual hay que *construir* (diríamos, *esculpir*) una significación sin *fundamentos* previos.

Desde la perspectiva de lo que en otras épocas se llamaba crítica de la ideología, pues, se trata de mostrar que los símbolos naturalizados nada tienen que ver con sentidos fijos y evidentes, sino que son construcciones históricas obedientes a alguna «voluntad de poder». Ahora bien: decir que lo que hay detrás de ellos es *nada*, un *grado cero* del sentido, o un vacío, no es decir que ese vacío —la falsa *plenitud de la piedra*, digamos— no pueda ser *matriz y materia* de alguna significación. Es obvio que la interpretación no parte totalmente de cero: hay en la piedra *marcas* que indican la posible forma hacia la que se puede apuntar. Como dice Miguel Ángel: el escultor sólo puede concebir una figura para la que el mármol ya le da algunas señales; he ahí, nuevamente, la diferencia con el pintor, que se enfrenta a una tela en blanco. Pero, en primer lugar, esas marcas aparecen, digamos, *retroactivamente* una vez iniciado el trabajo de esculpir y, luego, deben ser resignificadas, transformadas en *otra cosa* por ese trabajo *entre* el escultor y la piedra. Los símbolos, las interpretaciones naturalizadas, estáticas, monumentalizadas, ocuparían aquí el lugar de la resistencia: el de no querer *perder* nada para poder conservarse en su nada. O, lo que es lo mismo, como diría Adorno, en su (falsa) *totalidad*.

Nuevamente, Benjamin viene al caso: por oposición al *símbolo*, en la *alegoría* —tal como el propio Benjamin la define *en contra* de la definición tradicional— la interpretación hace *ruinas* del sentido previo, naturalizado, para construir algo nuevo en el *presente*⁸ (produce, diríamos, sus propios *Nachleben*). Y que, en Benjamin, el lugar del escultor esté metafóricamente ocupado por el del *arqueólogo* —tan caro a Freud, por otra parte— no por ello deja de referir a la lucha con la *piedra*, o, en general, con la *materia*. Por su parte, el fascismo en sentido benjaminiano sólo busca confirmar, incluso exaltar, un sentido previo, una imagen ideal existente *desde siempre* en su voluntad *externa* a la materia: si la materia no quiere ajustarse a ella, peor para la materia. A eso se llama, en Benjamin, *estetización* a la *inmovilización* de la experiencia histórica en el monumento a esa misma inmovilidad. O, dicho de otra manera, a la *belleza*, a la simétrica *armonía*, a la más autocontenida *completud*, entendida como resistencia a la *pérdida*, pérdida que es el *nombre* de la experiencia histórica.

Arriesguemos desde ya —sin poder todavía desplegarla en todo su alcance— una hipótesis escandalosa: el cine, su lenguaje objetivo, como se dice, está plenamente del lado

de la escultura, de la *via di levare*. Más: de la *forza di levare* y de, por lo tanto, la *alegoría*, en el idiosincrático e intransferible sentido benjaminiano. Y adelantemos: la materia contra la cual tiene que luchar para vencer su resistencia (y con la cual, por lo tanto, tiene una relación de intimidad conflictiva pero estrecha) es la *realidad* misma, que, como la roca del escultor, también es una masa informe que, sin embargo, le da señales, le hace *guiños*, al cineasta: esto es lo que hace del cine un lenguaje *transestético* por definición.

Cuando Pasolini, como se recordará, define el cine como una *semiótica de la realidad*, pero, al mismo tiempo, afirma que la realidad humana es *ya* pensable como un film, o que cada existencia individual es como un *plano-secuencia* solo interrumpido por la muerte,⁹ cuando nos confronta con esta *doble* operación, está haciendo también una doble afirmación: *a)* el cine es una *semiotización* de lo real, es la reescritura de lo real como un conjunto complejo de signos a ser leídos,¹⁰ *b)* pero, a su vez, los objetos de la realidad humana son *ya siempre* «signos de sí mismos»: un árbol, una montaña, un guijarro, no son, para los seres parlantes («simbolizantes»), que somos los humanos, mera materia *en sí*. Desde que la lengua que hablamos les ha puesto *nombre* —aunque fuera solamente por eso—, son constitutivamente signos, *sin dejar* de ser esa mera materia. Este es el secreto, el *enigma* poderoso de lo que afirma André Bazin, cuando (con una expresión discutible y hasta sospechosa, pero de la que nos apropiamos a nuestro modo) llamaba «el cine en tanto *ontología* de la imagen»: en el cine, el árbol o el guijarro son, sin duda, imagen, son signo, pero *porque* siguen siendo —inequívocamente, en su propia entidad— árbol y guijarro, así como el sujeto humano, dice Comolli, «ficcionalizado» por el actor, sigue siendo *cuerpo*.

E, incluso, dicho así es demasiado poco: en verdad, no se trata de que esos fragmentos de lo real, en el cine, sigan siendo árbol, *guijarro*, *cuerpo* —que son, finalmente, conceptos abstractos a los que podría remitir su estatuto de signos—. No, son *este* árbol, *ese* guijarro, *aquel* cuerpo: por más signos que sean, proyectados sobre la pantalla, en ningún caso perderán su irreductible *singularidad material*. Por eso, agrega Pasolini que con el cine se puede hacer arte, se puede hacer poesía, pero no *filosofía*, al menos en el sentido convencional de ese discurso. Los fragmentos de realidad, en el cine, no pueden pasar directamente a *conceptos*: la imagen filmica, esa *escritura de lo real*, está condenada a dejar «persistir en su ser» (como diría Spinoza) esos trozos de materia en su *literalidad física* intraducible. De esa manera, la mirada del espectador, por más conceptual que sea, queda indefectiblemente

7 Cfr. RICOEUR, P. (1976). *Freud, una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI; FOUCAULT, M. (1992). *Nietzsche, Marx, Freud*. Buenos Aires: Imago Mundi.

8 BENJAMIN, W. (1989). *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.

9 Para todo esto, cfr., por ejemplo: PASOLINI, P. P. «La lengua escrita de la realidad», «Réplicas sobre el cine», «Observaciones sobre el plano-secuencia» o «Res sunt nomina». En *Empirismo herético*, Milán, Garzanti, 1972.

enredada en lo que Sartre llamaría la «facticidad» de lo real.¹¹

Por supuesto: la imagen filmica puede ser *construida* de tal modo que los objetos de la realidad, incluidos los cuerpos humanos, se subordinen a, y aun se disuelvan en, el concepto abstracto; eso es, precisamente, la *estetización* benjaminiana, o es el *principio identitario* en Adorno, o es —retorna esa taquigrafía— Hollywood. Y es, claro, el *cine de prosa* contra el cual Pasolini se rebela: el que oculta sus propias manipulaciones (conscientes o inconscientes) tendientes a escamotear todo aquello que, de lo real, no pueda ser anulado funcionalmente por la conceptualización narrativa o estetizante. Como es archiconocido, a eso opone Pasolini el *cine de poesía* (y que ahora podríamos llamar asimismo *cine de escultura*): ese que —entre otras muchas cosas— permite manifestarse a esa autonomía de lo real en toda su singularidad material de *cosa* no anulada por la idea (también las cosas, los objetos, forman parte, para Pasolini, de esa *realidad-real* «prehistórica» reprimida, al igual que la naturaleza, los sueños, la gestualidad espontánea, las pulsiones inconscientes, los marginados de los *borgate* urbanos, los pueblos oprimidos del Tercer Mundo, las lenguas perdidas).

Se podría citar —los ejemplos abundan, por suerte, aunque sean minoría— una toma de *El desierto rojo* de Antonioni, en la cual la pareja protagónica discute; ambos personajes están enfrentados de perfil, cada uno de ellos apenas asomando por los extremos opuestos de la ancha pantalla en cinemascope, y durante toda la escena, se los mantendrá así, en lugar de recurrir, para mostrar el diálogo, al plano/contraplano del montaje más convencional. En el amplísimo centro del encuadre pueden verse objetos —un florero, un cenicero, un cuadro en la pared, lo que sea— que adquieren, entonces, una presencia *propia* e independiente, en lugar de quedar subordinados a simple decorado o ambientación de la acción y el diálogo. Es un bellissimo ejemplo de esa *insubordinación de lo concreto contra la tiranía de lo abstracto* de la que hablaba Lukács. En otro plano de ese mismo film, Mónica Vitti conversa con un niño mientras escribe en una pizarra. A la izquierda de esta, una ventana rectangular (una *segunda* pantalla dentro de la pantalla, diríamos) deja ver un gran barco que avanza lentamente, sin que podamos asignarle, nuevamente, ninguna funcionalidad en la diégesis de la escena.

Y está —cuándo no— Godard. Escena de —si recordamos bien— *Vivir su vida*. Dos personas conversan sentadas en sendos taburetes en la barra de un café. Están frente a frente mirándose a la cara, por lo tanto, con su cuerpo perpendicular respecto del mostrador. Godard elige emplazar la cámara, como si dijéramos, en un taburete vacío

al lado de uno de los personajes. Asistimos, entonces, a la conversación entre ambos, pero no podemos ver sus caras: lo que capta el lente es la parte de atrás de la cabeza del personaje más cercano, que, a su vez, nos oculta el rostro de su interlocutor. Es decir, *exactamente* lo que (no) veríamos cualquiera de nosotros que estuviera *realmente* sentado en el taburete libre. Godard, en una palabra, empuja el *realismo* hasta el extremo de volver completamente extraña nuestra percepción cinematográfica, que ha naturalizado códigos completamente artificiosos como si fueran *el* realismo por definición. En cualquier film realista convencional, una conversación entre dos personajes se encuadra en plano/contraplano, para permitirnos ver alternativamente el rostro de los interlocutores: una visión completamente antinatural, que jamás podría ocurrir en la vida real. Godard, en esta escena, es *auténticamente* realista: ese es su *vanguardismo*.

Conversación, ahora, entre Belmondo y Jean Seberg en *Sin aliento*. La toma es lateral, de modo que el perfil de ambos personajes nos es visible mientras charlan frente a frente junto a una ventana. Se trata de un solo plano-secuencia, donde la acción es continua. Sin embargo, Godard introduce permanentemente cortes internos al plano, a veces de una fracción de segundo (pongamos que Belmondo empieza a llevarse un cigarrillo encendido a la boca; por corte, lo vemos ya dando la pitada, etcétera), que parecen completamente innecesarios. El resultado es una suerte de jadeo nervioso de la imagen: una imagen *sin aliento*. En efecto, otra vez, en cualquier film realista convencional, el corte no se usa *dentro* del plano, sino para *pasar* de un plano a otro. Pero Godard quiere mostrar, justamente, que eso es una *convención*: que no hay nada de natural en eso, puesto que se pueden hacer muchas otras cosas raras. Por ejemplo, generar *intervalos* internos en la imagen que se pretende que sea naturalmente unitaria.

Y para tomar un ejemplo —entre muchos posibles, repetimos— del propio Pasolini: en *Edipo, hijo de la fortuna*, vemos a un hombre caminando por el desierto (luego nos enteraremos de que es el campesino que terminará llevándose al bebé Edipo a Corinto), que observa con intriga a otro que se acerca (el sirviente al cual se le ha ordenado que asesinar a Edipo, pero —incapaz de cumplir la terrible orden— lo ha abandonado en el campo con la esperanza de que alguien lo rescatara). La escena del cruce de miradas entre ambos personajes parece, al principio, que va a desarrollarse con la lógica clásica del plano/contraplano. Pero, de pronto, Pasolini hace un movimiento totalmente

10 Otra vez, como la arquitectura, que por eso es la forma de arte más *arcaica*, incluso cronológicamente la más antigua. El australopiteco, o quien sea que ocupa una caverna, evidentemente no la fabrica: la encuentra ya hecha por la naturaleza. Sin embargo, al tomar decisiones sobre el uso de ese espacio inerte —en este rincón hará fuego, en aquel tenderá la piel de oso para dormir, en el de más allá levantará el

altar a sus dioses, en esa pared pintará sus bisontes o sus mamuts— está haciendo arquitectura: está semiotizando o simbolizando la materia pétrea, marcando el umbral entre naturaleza y cultura. El cine tampoco fabrica la realidad material, pero, como la escultura, retira de su abstracción petrificada cierto número de objetos que la imagen en movimiento convertirá en significaciones.

11 SARTRE, J.-P. (1964). *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada.

inesperado: coloca su cámara *detrás* de la nuca del campesino y un poco hacia su (y nuestra) izquierda, de tal modo que seguimos viendo al sirviente que camina hacia él (y hacia nosotros), pero, entonces, ahora son *dos* las miradas que simultáneamente lo ven venir —o tres, si contamos la nuestra, la del campesino y la de la cámara.

Se sabe —él lo ha teorizado exhaustivamente como elemento de su *cine de poesía*— qué es lo que está haciendo aquí Pasolini: trasponiendo a lo que llama plano subjetivo indirecto el célebre recurso literario del discurso indirecto libre, mediante el cual el habla (el estilo, el nivel cultural, la voz y el *acento*, como hubiera dicho Bakhtin) del narrador se deja invadir, *contaminar*, por *otro* registro de discurso que no le pertenece estrictamente. Es una estética, claro, pero antes que eso —y junto *con* eso— es una sutil *política*. Por un lado, se hace evidente que *hay* una cámara, que la mirada del personaje no tiene nada de natural, y más aún, que no debemos caer en la trampa estetizante de *identificarnos* con esa falsa naturalidad. Por el otro, y por una extraña paradoja (o dialéctica, si se prefiere), justamente *porque* se desnaturaliza el encuadre haciéndolo *visible*, no escamoteando la operación, lo *real* (la mirada *externa* al marco de la pantalla) penetra abruptamente en el espacio ficcional: otra vez, hay allí una singularidad *disfuncional* para la pretendida simetría conceptual de la toma. Y otra vez, se trata aquí de *transesteticidad*: de hacer ver, en ese intervalo entre las miradas, que *hay un mundo* fuera de la pantalla (que *hay*, entonces, un inmenso «fuera del texto»), como cuando Cassavetes —para volver un momento a él— hace hablar a alguno de sus personajes hacia alguien que está en el *fuera de campo*, sin mostrar al interlocutor mediante un contraplano.

Programa que tiene, por cierto, algo de *desesperado* —o mejor, de *trágico*, puesto que Pasolini nunca se dejó aplastar del todo por la desesperanza— ya desde sus propios inicios: hay en el lenguaje como tal una especie de *impotencia*; su constitutivo estatuto de dispositivo simbólico necesariamente implica una distancia, un *hiato* insalvable respecto de lo real. La realidad, la *verdad*, no se pueden hablar. Pero de lo que quizá sí se pueda hablar sea, precisamente, de esa imposibilidad. Quizá la impotencia de la lengua —que, de algún modo, replica la de esas subculturas que están en tren de perder la suya— pueda ser *ella misma* una lengua en cuyas entrelíneas balbucee lo real (es significativo que uno de los ensayos más notables de *Empirismo herético* hable del guion cinematográfico como de «una estructura que quisiera ser otra estructura», y que, comentando el primer film de

Bernardo Bertolucci, *La commare secca*, diga que es una película que quiere ser *otra* película: es como si Pasolini, mediante esos *diferimientos*, buscara *producir* ese hiato, esos *intervalos*, esos espacios de desplazamiento, para que lo real se muestre en los silencios, sean los de la lengua escrita o los de la escritura de la realidad que es el cine).

No se trata, por otra parte, de un descubrimiento que Pasolini, a través de no se sabe qué súbita epifanía, extraiga de la nada. El propio Didi-Huberman apunta (destacando, de paso, cómo cuando decimos «pintura», también estamos usando una figura para hablar rápido, ya que hay muchas *pinturas* que van contra *la* «pintura») a que se podría remontar esa «economía de la figuración» —como la llama él— hasta los palafreneros de Caravaggio, los pordioseros de Callot, los mendigos de Rembrandt o *Los desastres de la guerra* de Goya. En todos ellos, y en tantos otros que podrían acudir a esta convocatoria, se condensan la *mimesis* —imitación de los movimientos de la realidad—, la *figura* —signo heráldico que construye sentido— y la *passio* —la expresión de afectos, emociones o pulsiones por la gestualidad o la corporalidad. Didi-Huberman no lo dice explícitamente, pero es notoria la similitud de esta tríada con la idea de *Pathosformel* (la «fórmula del *pathos*») de Aby Warburg, en la cual se produce una suerte de retorno de lo reprimido en el nuevo contexto de una *figuración* (los cabellos ensortijados de la Venus de Botticelli remitiendo a las serpientes de la cabeza de Medusa).

En todos estos ejemplos, la palabra clave es *contaminación*. Esa palabra define el habla cinematográfica, en primer lugar, y en los términos más generales posibles, porque la mescolanza incierta de materias semióticas diversas (imagen, palabra, sonido, música, etcétera) define un lenguaje constitutivamente *impuro*, bastardo. Pero también, y más importante, porque todas y cada una de esas materias deben sufrir una *pérdida* de su completud originaria para poder *contaminarse* mutuamente en esa amalgama caótica y fragmentaria que es el más mínimo encuadre, plano o secuencia: es como si la toma y el montaje les *arrancara* a esas materias pedazos, jirones, para armar su propio *bricolage* desde los agujeros negros así creados. Y, finalmente, en ejemplos como los de Antonioni o Pasolini (ya dijimos que hay muchos otros), esa contaminación y esa pérdida inevitable pueden elevarse a proyecto, a *programa* estético-político. Ya habíamos sugerido una sucinta fórmula: pérdida = *via di levare*. Ahora hay que ir un poco más lejos: contra la armonía distanciada y elegante de la *via di porre*, la *via di levare*, trabajando sobre la pérdida de

materia, supone, en efecto, *contaminación*, incluso *suciedad* en el sentido de Comolli-Cassavetes —supone, diríamos, una disolución del tabú de contacto¹² a favor de la ya citada *tactilidad física* de Benjamin.

Volvamos a la metáfora freudiana. Su fuente es, por supuesto, el *Trattato della pittura* de Leonardo. El fragmento completo merece ser citado *in extenso*:

No encuentro entre la pintura y la escultura otra diferencia que esta: el escultor realiza su obra con mayor *esfuerzo físico* que el pintor, y el pintor, la suya con más esfuerzo intelectual. Eso se demuestra en tanto el escultor debe hacer, al producir su obra, un esfuerzo manual sorprendente *para develar, en la superficie del mármol o de la piedra que sea, la figura encerrada en su seno* [...] [destacados nuestros].

No parece haber mayor problema. Hasta ahora, como reza el viejo chiste del hombre que caía de un décimo piso, vamos bien: el esfuerzo físico (la *forza* miguelangeliana) de la *via di levare* permite, neoplatonismos aparte, develar retirando la materia sobrante (haciendo *ruina* de ese sentido previo, diría Benjamin), la figura encerrada en su seno. Freud, que no es neoplatónico, sin embargo, ha hecho precisamente *eso*: ha retirado el sobrante idealista de la cita de Leonardo para que quede la figura con la que podrá metaforizar la psicoterapia. Lamentablemente, el pasaje de Leonardo continúa:

[...] Lo cual exige un esfuerzo totalmente mecánico, acompañado frecuentemente del sudor que se mezcla al polvo y se transforma en una capa de lodo; con la cara toda enduida y enharinada de polvo de mármol, parecida a la de un panadero, cubierta de pequeñas escamas como si hubiera nevado sobre él; su habitación sucia y plena de destellos y de polvo de piedras. Con la pintura ocurre todo lo contrario [...], pues el pintor se para cómodamente frente a su obra, bien vestido, agitando un pincel ligero con colores agradables, ataviado a su gusto, su habitación limpia y repleta de bellas imágenes, y con frecuencia acompañado de música o de lectura de bellas y variadas obras, que escucha con sumo placer, sin que lo perturben el ruido de martillos u otros estruendos [...].¹³

Algo aquí se ha decidido. No cabe duda —pese a la as-tucia freudiana de hacer uso para sus propios fines de la primera parte del pasaje— de qué lado está Leonardo. La *via di porre* es todo belleza, elegancia, armonía de colores

y sonidos, ligereza, distancia descansada, *placer*. La *via di levare*, por el contrario, es sudor, polvo, barro, suciedad, ruido, contaminación: ¿nos atreveremos a decir *goce* (infantil, incluso, en su revolcarse en toda esa materia un poco fecal)? También —deslizándonos a otro discurso— podríamos decir: la *via di porre* es aristocrática, la *via di levare* es proletaria (esfuerzo totalmente mecánico, acompañado de sudor, etcétera). En todo caso, reponiendo la cita *entera* de la cual Freud ha *retirado* la figura que le interesaba, hemos agregado —lo insinuábamos más arriba— el factor *contaminación*. Es difícil resistirse a la *sugestión* —valga el término— del extraordinario análisis que hace Didi-Huberman del pasaje de Leonardo y otros conexos. Muy especialmente, cuando afirma que «el taller del escultor se presenta en el contraste conmovedor de la fealdad, de las *formas incompletas*, del alboroto y la suciedad. Ya no es más un salón destinado a la *elevación del alma*, es una *fábrica para el estrépito de materias* y el sudor de cuerpos».¹⁴

Didi-Huberman es un buen warburgiano: apuesta a un retorno de los *Nachleben* reprimidos por la pintura. Las expresiones utilizadas aquí, y varias otras, todas tomadas de Leonardo —«materias ligadas al desecho y la combustión», «digestión», «excreción»— hablan, a las claras, de un proceso de mutación degradante de la materia, de su cambio a estatuto de *ruinas*, de *restos*, sobre o desde las cuales deberá surgir la nueva figura (¿y qué decir de las formas incompletas? ¿No son ellas las que hacen que la roca viva?). Repitamos: ruinas, formas incompletas, restos, con los cuales se generará una nueva figura: ¿alguien podría describir mejor la operación del *montaje* cinematográfico, que es, si hemos de creerle a Eisenstein, la «fábrica», el «taller» de donde se forjará el sentido final del film? Agreguemos, recordando a Comolli, el «sudor de los cuerpos», y recordando a Pasolini, el «estrépito de materias», y tendremos nuevamente toda la *fisicalidad*, o la *facticidad* irreductible, de ese arte *materialista-sagrado* por excelencia. Sagrado, sí, además de *material*, porque la imagen filmica encierra siempre un *enigma*, un fondo oscuro misterioso (Pasolini lo llama, no sin provocación, «prehistórico», también en el sentido de *preconceptual*, en la medida en que su singularidad material es un resto de sentido indecible por el concepto). Y donde las *cosas* (y la cosa) existen por sí mismas, tienen una presencia casi *palpable*, táctil, más allá —o más acá— del sueño.

Que es, evidentemente, algo muy distinto a la elegancia y armonía totalizada desde el exterior de la *imagen-pura-representación* producida por *via di porre*, al menos en la idealización de la pintura que construye Leonardo. Aquí se

12 Tabú de contacto, arriesguemos que como síntoma, entre muchas otras cosas, de un prejuicio ideológico del *ocularcentrismo* moderno (ya hablaremos sobre esto): ¿por qué, en los museos, está prohibido tocar las esculturas?, ¿no es la escultura, acaso (al menos en su forma clásica) una forma estética que —porque tiene una dimensión voluminosa, porque ocupa un lugar concreto en el espacio, porque está hecha

con una textura que puede ser suave o áspera, fría o cálida, etcétera— compromete el sentido del tacto al menos tanto como el de la vista? Cualquier guardián de museo nos dirá: bueno, pero si todo el mundo la toca, la acaricia, la patea, terminará gastándose, deteriorándose. Pero ese es, en todo caso, un problema práctico, no de principios estéticos, filosóficos o lo que fuere. Y, además, si se gasta, ¿qué? Si

pierde, incluso, parte de su materia, ¿qué?, ¿no sería esa pérdida parte de la experiencia histórica de la obra? No podemos meternos con esto aquí —nos llevaría por otros rumbos—, pero nada hay de natural en esa obsesión conservacionista: es parte de un debate que, en honor a la brevedad, podemos resumir con una pregunta: ¿deben, necesariamente, restaurarse las obras de arte o su deterioro multisecular

trata, por un lado, del denominado *ocularcentrismo*, en el contexto del lugar dominante que empieza a adquirir la pintura sobre la escultura (progresivamente descalificada como arte no espiritual) en la modernidad y ya a partir del Renacimiento; por el otro, y más allá (pero conectado con), el prestigio neoplatónico del *espíritu* sobre el *cuerpo* —que requiere una traducción a la *toma de distancia* respecto de la obra, transformada en puro objeto de *contemplación*, también para su creador—, de una espiritualización —una esquicia *mente/cuerpo*, si se quiere decir así—, una transformación de la obra en *espectáculo* para ser contemplada, decíamos, a distancia: a una distancia que, se entiende, *no es un intervalo*, sino la muy moderna separación (y aun *enajenación*) sujeto/objeto.

Las condiciones *contaminadas* y, por así decir, *materia-listas* de la escultura tal como las describe Leonardo, y del cine tal como lo piensan Benjamin o Pasolini o Cassavetes o Godard, hacen imposible su reconocimiento como arte espiritual: si la pintura clásica —por medio de la proporción sistematizada y de la perspectiva geometrizable— participa de la búsqueda de *leyes axiomáticas universales*, la escultura y el cine quedan arrinconados en el lugar (demasiado corporal) del *particular concreto* (en todos los sentidos de este concepto). Como dice Didi-Huberman, es *cada vez* una «hipótesis de trabajo» sin alcance universal, «un caso de *bricolage* de golpes». Ese abductivo *uno por uno* de la *via di levare* —donde cada vez hay que empezar de nuevo para identificar e interpretar las *marcas singulares* de cada trozo de piedra— coloca a la escultura (y al cine) en una posición insostenible para la unidad universal del *punto de vista* (también en todos los sentidos del término) humanista, del universal abstracto de las artes liberales.

Es evidente que la *via di levare*, en su asociación con la escultura, funciona exclusivamente como metáfora: finalmente, en la vida real, como se dice, puede *también* utilizarse para estetizar la política. Eso lo han hecho muchos escultores y muchos cineastas, y en cambio *no* lo han hecho otros tantos pintores con su *via di porre*.¹⁵ Pero, y es lo que Benjamin trata de demostrar, hay algo en la propia *lógica de lo real* del soporte filmico que permite dar la batalla, como si dijéramos *desde adentro*, mucho mejor que en la pintura como tal; que la industria cultural haya secuestrado ese componente mediante su propia y gigantesca *via di porre* no supone una condena trágica para el lenguaje mismo (como alguna vez nos atrevimos a decir, el cine es el punto de encuentro indeciso entre el fetichismo de la mercancía y el proceso primario del inconsciente).¹⁶ No se trata, pues, de

una cuestión meramente técnica, de una competencia del *procedimiento*: se trata de que —para mantenernos *dentro* de la metáfora, pero contaminándola con otras cosas— ciertas materias, al parecer, *resisten* mejor que otras el impulso a la espiritualización humanista (en el sentido renacentista de esa expresión), que, según hemos visto, es la matriz ideológica de la estetización, y, por lo tanto, *facilitan* la eficacia de la metáfora. Una de esas materias —propicia por su propia consistencia— es, por supuesto, la *piedra* escultórica. La otra es lo *real-escrito* de la imagen filmica.

La política de la *via di porre* es lo contrario de la pregunta por el enigma de la materia, así como aparta la vista de las condiciones de la *transesteticidad*. La *estetización* no busca resolver enigma alguno: ya tiene todas las respuestas de antemano, lo único que quiere —desde la abstracción de su espiritualismo— es *aplicar* sus ideas previas a la materia para universalizarla. No es sólo que *no respete* el secreto singular que puede guardar el material en sus intervalos, ni siquiera le asigna uno. Para el estetizador, *cualquier* método es bueno si logra producir belleza: he ahí su *racionalidad instrumental*. Para Freud, al contrario, como para Benjamin o para Pasolini, hay que empezar por *retirar* las ideas convencionales sobre lo bello para buscar en otra parte el *enigma* (¿qué puede haber de enigmático, en efecto, en la belleza fácilmente explicable por los usos sociales?). No se trata, justamente, de los «pensamientos integrados en el diálogo» ni de «las excelencias del estilo» —como dirá Freud a propósito de Shakespeare—, sino de cómo ellos reenvían a otra cosa: llamémosla al registro de lo *real* que *excede*, enigmáticamente, o que está *por fuera*, de esas marcas. Freud es un realista, incluso un *materialista*. Benjamin y Pasolini —¿hace falta decirlo?—, también.

Pero nos falta una complicación ulterior: en materia de arte, Freud, se sabe, era un hombre de gustos decididamente —y casi excluyentemente— *clásicos*. Murió en 1939, al parecer sin haber pisado, jamás, una sala cinematográfica (aunque, curiosamente, en un par de ocasiones se dejó filmar). Pensemos: 1939. El cine ya tenía varias décadas (muy simbólicamente, la primera proyección cinematográfica en 1895 coincide con la publicación de esos textos fundacionales del psicoanálisis, los *Estudios sobre la histeria* y el *Proyecto de una psicología para neurólogos*) y estaba plenamente establecido como lenguaje artístico. Algunos de sus grandes logros históricos (Griffith, Eisenstein, Vertov, Buñuel-Dalí, Léger, todos los expresionistas alemanes desde Murnau a Lang pasando por Pabst, Chaplin, el primer Dreyer, el primer Hitchcock, el primer Mizoguchi) ocurren durante la vida de

es un componente de su recepción actual (es decir, para permanecer benjaminianos, de su aura)?

- 13 DA VINCI, L. (2011). *Cuadernos de arte, literatura y ciencia*, tomo II. Buenos Aires: Colihue, p. 13.
- 14 DIDI-HUBERMAN, G. (2003). *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: Cendeac, p. 223.
- 15 En efecto, habría que pensar —quedaría

para otra vez— qué lugar ocupa, en relación con todo esto, la pintura *barroca*. No importa lo que se piense sobre su ideología explícita (el Contrarreformismo o lo que sea), ¿puede haber duda de la inmensa movilización de la experiencia histórica del sujeto que ella ha provocado?

16 GRÜNER, E. (2001). *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*. Buenos Aires: Norma.

Freud. Hay ya una pequeña y muy sustantiva tradición de cine documental etnográfico: Flaherty ya había mostrado *Nanuk, el esquimal* y *El hombre de Arán*; Margaret Mead y su marido Gregory Bateson ya habían comenzado a usar el cine como documento etnográfico en Bali, cosas que tendrían que haber resultado de interés para el autor de *Tótem y tabú* o *El malestar en la cultura*. Pero no. Freud se niega a tener *nada que ver* con el cine. Y, sin embargo, parecería poder concebirse una afinidad casi natural entre el psicoanálisis y el cine. Léase el capítulo vi de *La interpretación de los sueños*, donde se trata de la «elaboración onírica»: es un acabado tratado de lenguaje cinematográfico. Prácticamente, cada uno de los mecanismos descritos por Freud (condensación, desplazamiento, inversión en lo contrario, dialéctica representación de cosa/representación de palabra, etcétera) podría, sin forzamiento excesivo, transponerse a las operaciones cinematográficas (elipsis, fundido, *raccord*, plano-secuencia, *flashback*, etcétera).

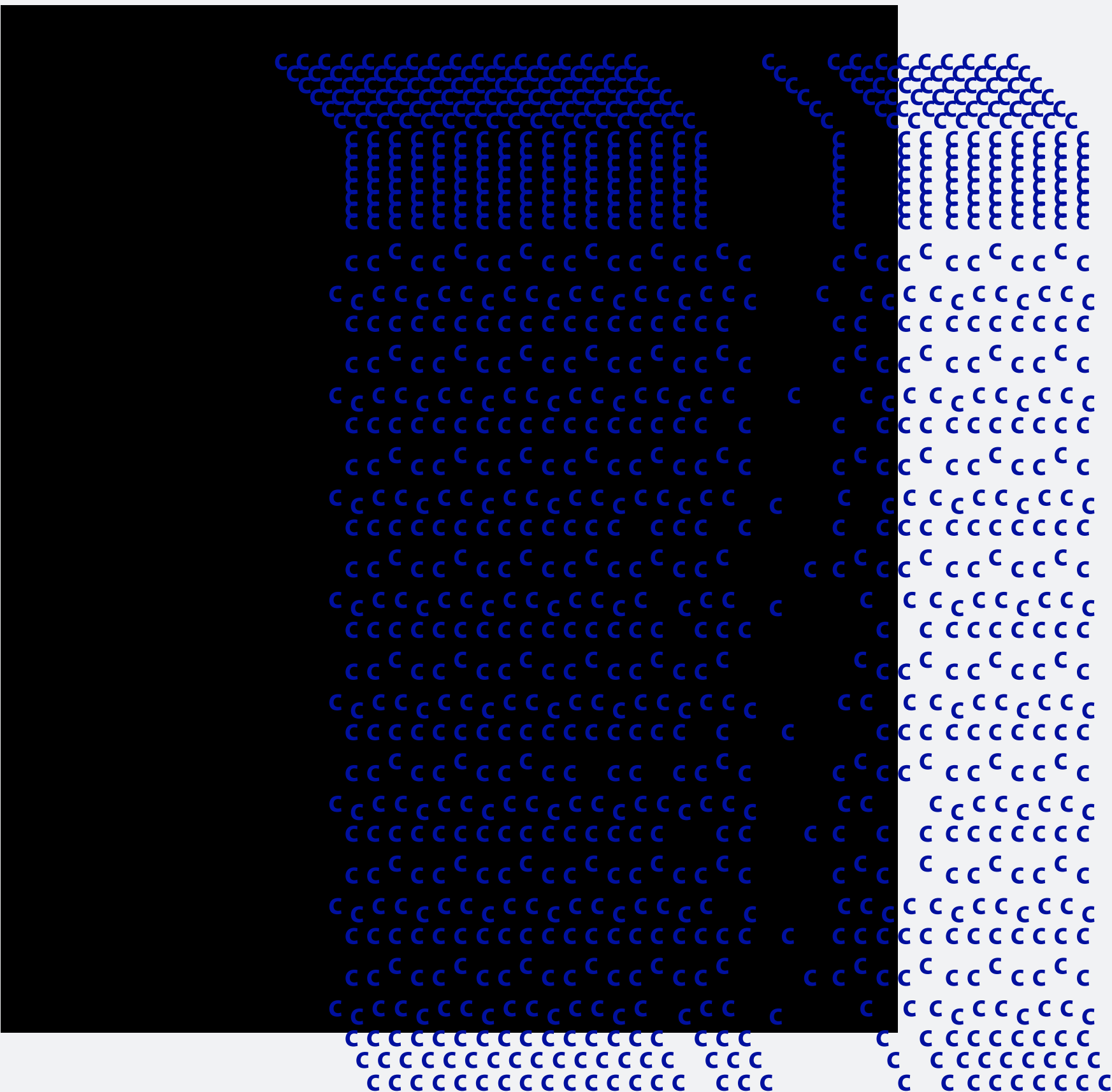
Porque lo que sucede es que, como sugerí antes, el cine, finalmente, actúa estructuralmente por *via di levare*, como la metafórica escultura: actúa desde la materia transes-tética, tajeándola, retirándole partes e introduciendo en ella sus *intervalos*. No habría que dejarse llevar a la ligera por la similitud trivial entre la *tela* del pintor y la *pantalla*, ambas en blanco: no es lo mismo *pintar* que *proyectar*; el cine no se hace en la pantalla. El montaje consiste, antes que en la compaginación, en el recorte y la *sustracción* de lo que sobra del metraje filmado; el corte o el fundido son elipsis que *retiran* imágenes, que crean *intervalos* entre —y dentro de— lo visible. Y vale la pena recordar la célebre definición del cine que titula el libro de Andréi Tarkovski *Esculpir el tiempo* (sí, Tarkovski se piensa escultor, y, para él, el tiempo es también *materia*).

En suma: en este específico sentido, el cine —junto con la mayoría de las nuevas estéticas vanguardistas de las primeras décadas del siglo xx, que no por azar se apoderaron ávida y simultáneamente del cine y del arte primitivo no perspectivista, produciendo una constelación nueva de los tiempos históricos, de lo más moderno y lo más arcaico— es la culminación de una lucha sorda, dentro mismo de las artes visuales, contra el *ocularcentrismo* de la *via di porre* renacentista, lucha que ya había comenzado con el *manierismo* y ciertas formas del *barroco*.¹⁷ No habría que dejarse engañar tampoco por la vulgata del barroco como mera *acumulación*: lo importante —lo que nos importa aquí en todo caso— es más bien el *desplazamiento* o el *descentramiento* (la fuga) de

la perspectiva, esa mirada oblicua, como la que hay que echar sobre la calavera anamórfica de *Los embajadores* de Holbein. Es decir, otra vez, el *levare*, la *sustracción* del sujeto de un *cogito* autocentrado (¿de qué otra cosa hablan los interminables análisis, y no solamente el de Foucault, sobre *Las meninas*?).

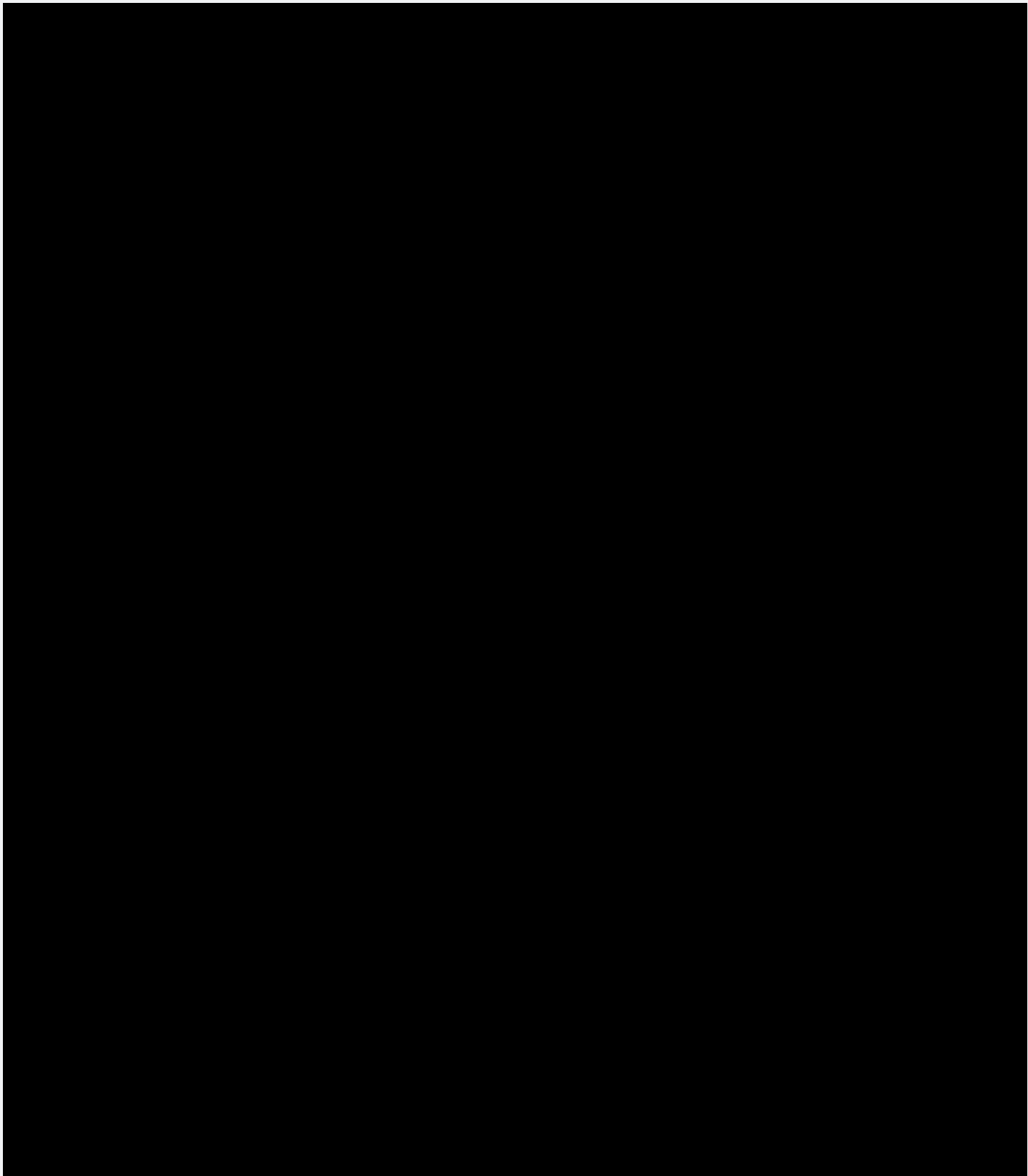
Habría que continuar por esta vía. Incluir, por ejemplo, ciertas formas de la literatura moderna: intentar mostrar cómo el pasaje de la gran narrativa realista del siglo xix a Kafka, Joyce, Beckett o Faulkner (y a Borges, cómo no), pasaje, quizá, inimaginable en otra época que la del cine, podría entenderse en términos de abandono de la *via di porre* por la *via di levare*. También habría que inscribir allí el examen de las *nuevas hermenéuticas* (como las llama Martin Jay) que apuntan a poner en crisis el *ocularcentrismo* de la modernidad occidental y de las cuales el psicoanálisis habría sido la primera expresión. Tal vez —no se tome como amenaza— lo haga en otra ocasión. Tan solo permítaseme, por el momento, esbozar lo que podría ser una hipótesis de trabajo, tanto para este como para un futuro ensayo: la metáfora escultórica de Freud, enunciada en 1904, es una implícita *teoría inaugural* sobre aquella crisis, es una metáfora a la que hoy, en pleno reinado, según se dice, de la *sociedad del espectáculo* (¿de un *retorno* del *ocularcentrismo*?), valdría la pena, a su vez, retornar. Sería también un retorno (no *al*, sino) *del gran cine*.

17 Se entiende que estamos hablando aquí de las potencialidades (según algunos, ya agotadas) del *lenguaje* cinematográfico. Es más que evidente que la inmensa mayoría del cine que puede verse hoy en los circuitos «normales» de distribución es una apoteosis *ocularcentrista*.



crisis de la imaginación

JAVIER CORVALÁN¹



1 Javier Corvalán es arquitecto, profesor en FADA-UNA (Asunción) y PHD *candidate* por IUAV (Venecia). Es uno de los más reconocidos proyectistas en América Latina y Paraguay donde dirige el Laboratorio de Arquitectura. Dictó en nuestro doctorado el seminario En los Límites del Proyecto, el 28 de noviembre de 2018.

En mi memoria imprecisa, queda el recuerdo de una entrevista hecha a Helio Piñón y Albert Viaplana. Debo confesar que todo lo que provenía de la imaginación de la mesa de estos arquitectos llamaba mucho mi atención en mis primeros años como arquitecto profesional, en años en que la arrolladora propuesta posmoderna vigente acaparaba toda la atención de las publicaciones y las ediciones digitales aún no calificaban. También es importante entender que dicho contexto general en Paraguay era aún más crítico, ya que ni las ediciones en papel estaban disponibles.

En dicha entrevista, comentaban acerca de su proceso de diseño con una imagen bastante clara: la de un *enredo*. Decía uno de estos dos arquitectos que proyectar consistiría, entonces, en el acto de *desenredar* un hilo o varios, imposibles de presentarlos como proceso lineal y ordenado desde un inicio hasta su final. Se referían más bien a la tarea incómoda, cargada de ansiedad y casi intuitiva, de probar desatar el hilo pinchando desde varios puntos del nudo, un ensayo de prueba y error, que el camino iba enseñando su solución hasta llegar al desenredo, o sea, al proyecto y su idea. Esta imagen me acompañó a menudo en todo este tiempo de leer y escribir páginas, pero totalmente al revés con sentido opuesto, *enredando*.

Pienso que la idea de un enredo no debería asustarnos como hipótesis, en tanto una tesis doctoral (como la mía en curso, de la cual este texto hace parte) pueda servir para desenredarla. Internet es el nuevo paradigma que enreda, más que divide, a dos generaciones. A saber de Zygmunt Bauman, generaciones «*offline/online*». Otros dirán históricos/geográficos con la suposición de llegar a ser hoy *supergeográficos*.

Mil novecientos ochenta y nueve es la fecha de cambio del paradigma, aunque Internet tenga origen veinte años antes en 1969 en un ámbito militar como alternativa de nueva modalidad de comunicación por la guerra fría. Transcurrirán décadas evolucionando en centros de investigación y universidades hasta que en 1989 Tim Berners-Lee presenta un *software* basado en protocolos que permiten visualizar la información utilizando el hipertexto como único identificador universal de documento. Una red de redes, una tela de araña; tal vez una mejor imagen que un nudo.

Más coincidencias: en 1989 cae el muro que dividía Berlín y el mundo en izquierda y derecha. Casualmente, en Paraguay, en 1989 cae la dictadura militar más larga de

Latinoamérica, de una duración de treinta y cinco años, definiendo un antes y un después para todos los paraguayos.

Seguramente, la red de redes o la tela de araña resulten una definición o metáfora más racional, ya que representan un orden; tal vez al terminar con la tesis podamos cambiar de imagen, pero mientras sea un problema, un concepto confuso y poco claro, lo seguiremos llamando nudo. Es claro que existe un descontrol sobre el *factor Internet*: por un lado, ha facilitado enormemente el sistema comunicacional, las ciencias y los progresos en todos los campos, pero también es cierto que el poder que tiene está causando un daño que a todos nos toma imprevistos.

Desanudar, desenredar o deshilar se producirá con el análisis; el enredo o nudo lo haremos previamente con la presentación de los tres hilos en tres capítulos. La idea es asociar tres líneas o hilos, tres dimensiones que, en un principio, imagino casi como un sistema de vectores físicos, como ideograma: dos de diferentes sentidos y su resultante como tercera, como una diagonal; las dos primeras líneas son las clásicas de espacio y tiempo, y la resultante es la cultura. La línea del tiempo representará la historia. La línea del espacio representará la geografía. Si a las primeras dos nos las imaginamos como una horizontal y otra vertical que se cruzan en un punto, la tercera será una diagonal que también coincide en el cruce, pero realmente las cosas no son tan simples como en abstracto enseña un diagrama: ese cruce es el enredo.

La hipótesis de cruzar, tejer o *enredar* las líneas en 1989 se explica como el inicio de lo que llamaremos la *crisis de la imaginación*: una crisis más para la colección mundial de crisis. Aunque quede demostrado este nudo, la idea, como anticipáramos, es proponer un proyecto que pueda desatar este nudo, posibilidades de nuevos sentidos que puedan tomar las tres líneas y retomar el concepto de *tejido*.

Podríamos trazar varias hipótesis como ideogramas, pero esta investigación se encargará de sostener una posible y no única, con la relatividad correspondiente, relatividad referida a la termodinámica, dependiendo del punto de vista del observador.

El problema es la solución es título de muchos trabajos, escritos y discursos en todas las disciplinas. No encontré a quién se le pueda atribuir la autoría o el origen de la frase, pero, como arquitecto, la repetía mucho Rafael Iglesia, aunque la utilizara para concluir diciendo que la *solución es el peso*.

Me hubiera sentido muy cómodo y a gusto seguir desarrollando ideas relacionadas con la gravedad, lo físico, las

estructuras y su material; ideas que, desde mis primeros proyectos hasta hoy, me dieron la oportunidad de crecer en la profesión, pero siendo autocrítico y honesto con lo que me gusta, no es suficiente. No es suficiente porque hoy hay un mundo virtual, inmaterial, sin peso específico, que dejó de ser novedad, alternativa o una simple moda para instalarse como cultura. Un fenómeno social que habiendo comenzado a afectar a una comunidad exclusiva hoy atraviesa todas las clases sociales. Una generación cultural que tal vez comience a ser mayoría: hablamos de un 60 % de la población mundial conectada a Internet. Pero también sabemos, por lo menos hasta hoy, que no podrá reemplazar totalmente a la cultura precedente.

Con seguridad hay otras estadísticas que puedan ser más preocupantes o urgentes como necesidades y, por lo tanto, más importantes: pobreza extrema y a esta se suman alimentación, salud y educación; pero, al mismo tiempo, sabemos que la educación es la base de todo, la educación se hace a través de la transmisión del conocimiento, y sólo por este camino se llegará a la innovación. El problema es que la revolución cultural que se relaciona con Internet afecta principalmente a esta transmisión del conocimiento.

Por suerte, al menos los porcentajes de pobreza extrema en el mundo han disminuido y las predicciones apuntan a que varios países importantes están en plan de solucionar este problema, aunque Paraguay no está en esta lista. En fin, el planeta con su medio ambiente sería el único tema 100 % común, y nuestra disciplina ha tardado en darse cuenta de esto. Veremos hasta dónde llegamos siendo *online* con sus derivaciones, esperando no ser sorprendidos tapando baches. La idea es anticiparnos, innovar como solución al problema, innovar como única posibilidad de desarrollo del conocimiento a través de la imaginación y los poderosos medios con que contamos hoy día.

Estamos muy entusiasmados y entretenidos con el *big data*, pensando que no hay nada nuevo fuera de él y con consecuencias graves de dependencia. La inteligencia artificial, los *standards* internacionales para certificaciones y las especializaciones están desplazando a la imaginación y a la ficción, unos de los poderes naturales y esenciales que nos definen como especie.

Este trabajo, a más de demostrar con el clásico método una hipótesis, tiene un interés propositivo como síntesis final. Me identifico como proyectista, por tanto, no entiendo una investigación sólo hasta un límite teórico o crítico. En otras palabras, planteada una crisis de la imaginación, la idea es cómo superarla.

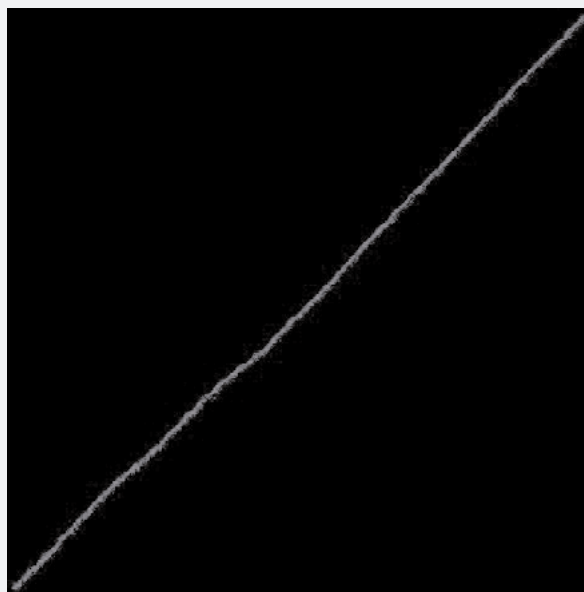


ILUSTRACIÓN 1.
Un diagrama preliminar.

Hilo 1. *Acá la historia es breve: somos más geográficos que históricos.*²

RAFAEL IGLESIA

Geografía

Esta frase del arquitecto argentino Rafael Iglesia era una de sus preferidas e insistía en ella, a menudo, cuando visitaba Paraguay o nos encontrábamos en otro sitio compartiendo conferencias en bienales o encuentros académicos. El Rafa argumentaba que sus padres eran del norte de la Argentina, si mal no recuerdo, de la provincia de Corrientes, seguramente la provincia bajo mayor influencia de la cultura guaraní, ya que Misiones recibió bastante migración europea. Este detalle nos lo daba como una forma de identificarse con los paraguayos. Era una respuesta a la obligada y clásica pregunta de un entrevistador al tema de la *identidad latinoamericana*.

Rafael Iglesia utilizó esa frase en diversos contextos: para identificarse o no identificarse ampliaba la escala de su territorio de identidad, dependiendo del contexto. Por ejemplo, era común que muchos lo vincularan con un grupo de arquitectos amigos de la región, como Angelo Bucci de Brasil, Solano Benítez de Paraguay y Alejandro Aravena de Chile; sin embargo, en la publicación de un ciclo de encuentros en Austin, prefiere reducir su geografía

2 «Si la intención es buscar un rasgo común a todas, arriesgo que ese podría ser que la *arquitectura por acá* —según el diccionario, *acá* “indica lugar menos circunscrito o determinado que el que se denota con” el adverbio *aquí*— se sensibiliza con el lugar, el horizonte, la vastedad: eso es lo que nos diferencia. Somos más geográficos que históricos (no tenemos un pasado que nos una). El paisaje es lo que nos hace

paisanos. Y esto, de alguna manera, implica puntos de vista comunes, y el hecho de ver por la misma ventana nos presupone habitantes bajo el mismo techo» (PAUL, J., y BIANCHI, S. 2010. *Rafael Iglesia*).

3 América No del Sur es un proyecto hoy día formalizado como una sociedad civil sin fines de lucro, con sede en Asunción, Paraguay, que promueve la investigación en la disciplina a través de grandes encuentros.

de identidad y sólo identificarse con sus colegas de la ciudad de Rosario en Argentina. Pero, casi contradiciendo sus palabras en dicha publicación, finalmente, él se embarca en el proyecto América No del Sur, que se origina de la iniciativa de esos arquitectos mencionados anteriormente. Posteriormente, muchos nos adherimos al proyecto que con la definición *América No del Sur* simplemente estaba rompiendo cualquier límite geográfico mental.³ Así, en el último y más grande encuentro celebrado en Asunción, son nombrados doctores *honoris causa* Rafael Iglesia, Paulo Mendes da Rocha y Peter Zumthor.

Pero volvamos a la frase con la cual iniciamos esta sección y que tiene varias aristas. No coincido con Iglesia cuando dice que la historia *acá* es breve, aunque proporcionalmente, si tomamos la macrohistoria como referencia, siempre seguimos siendo más breves que el resto del mundo.

La historia del hombre como especie encuentra su origen en África hace como setenta mil años, y hasta lo que se puede demostrar, muchas respuestas se encuentran en la historia del viaje del *Homo sapiens* por la geografía del planeta hasta su llegada final a Sudamérica en una suerte de *vuelta al mundo en cincuenta mil* años. Por eso, tal vez nuestra historia sea en decena de miles de años más *breve*, más aún si la idea de esta frase es tomar el nacimiento de la historia de América como punto cero. De todas formas, si acordamos que la historia *acá* en Sudamérica es *breve* y que «somos más geográficos que históricos», podríamos preguntarnos: ¿es el resto del mundo más histórico que geográfico? Entiendo que Europa y Asia, con sus culturas milenarias, reconocerían considerarse más históricos que geográficos, al menos sus escuelas de arquitectura afirman ser más históricos.

El *sapiens* llega a esta geografía desde el Caribe, y se estima que ese viaje de la vuelta al mundo en cincuenta mil años arriba a Sudamérica en los últimos doce mil años. A la región del Río de la Plata y la mata atlántica llegan desde el Caribe, coincidiendo justamente con el punto geográfico de llegada de los españoles. *Caribe*, que algunos intérpretes definen como una palabra con raíz guaraní, significaría «karaíve» o «señor malo», una familia de pueblos originarios ya extinguida hoy de la geografía.⁴

Ya como familia tupí-guaraní, descendiente de los caribes, deciden viajar al sur a conquistar las tierras bajas y se separan desde algún punto del Amazonas. Hay que tener en cuenta que los pueblos de la cordillera o tierras altas tienen otro viaje de origen, así como otras familias, como los pámpidos por ejemplo. Los tupíes deciden

tomar la dirección del este y ocupar el territorio del futuro Brasil, y los guaraníes, con sentido centro-sur, optan llegar hasta el gigante acuífero que lleva su nombre, siempre viajando, buscando el mito de *Yvy marane'y* o la «tierra sin mal».⁵ Siendo menos mágicos y más geográficos, nos permitimos un juego de palabras y la llamamos la «tierra sin mar» o «una gran isla rodeada de tierra», como la nombra Augusto Roa Bastos, ilustre escritor de la literatura paraguaya. América fue así nombrada por el geógrafo Waldseemüller en homenaje al viajero Américo Vespucio, otra razón más para sumar al argumento de nuestra identidad con la geografía.

Yuval Harari escribe que dos factores fundamentales dieron poder al *sapiens* para conquistar el planeta sobre los neandertales y las otras especies: el dominio del fuego y el manejo del lenguaje, siendo este decisivo sobre todas las cosas.⁶ Por ello, se comentaba el detalle que daba Iglesia sobre su genealogía guaraní como vínculo o factor de identidad con el Paraguay y, por tanto, tesis válida para responder a su suposición de que *somos más geográficos*. Paraguay conservó la lengua guaraní de los pueblos originarios y, al conservar este poder esencial de la especie, el límite de su cosmos va más allá de los múltiples límites políticos que impuso la historia a la geografía.

Hay que tener en cuenta que la gran nación tupí-guaraní tuvo superpuesto a dicho origen étnico el dominio de los conquistadores, aunque Paraguay desde su origen adopta la lengua guaraní de sus pueblos originarios, según fue promovida por los evangelizadores franciscanos y jesuitas. Desde la gran Provincia Gigante de las Indias hasta los territorios perdidos por las guerras con los países vecinos, todo lo que en algún momento histórico fue de los paraguayos superpuesto al originario territorio tupí-guaraní fue nombrado, en gran medida, en la lengua guaraní.

Los paraguayos, al ser una nación bilingüe, además de manejar el español, poseen un diferente conocimiento del territorio por conocer y hablar el guaraní. Mientras un argentino, brasileño, boliviano o uruguayo (aunque el nombre de este país es guaraní) aprenden los nombres de ciudades, cerros, lagos, ríos y arroyos sin que las palabras den más información más que un simple nombre propio, para un paraguayo, esos nombres tienen un significado y mucha información. Teniendo en cuenta ello y en relación con sus vecinos del Río de la Plata, la definición de *supergeográficos* sería la mejor para los paraguayos. Desestimando la historia del *sapiens*, diciendo que *acá la historia es breve*, podemos perder varios eslabones y,

4 «Para los karaíves, el nombre *caribe* significa un título honorable, no así el de salvajes, que rechazaban con indignación. El vocablo *carai*, cuyo significado indica astucia y perseverancia, fue utilizado por los tupí-guaraníes para designar a sus profetas y así también a los españoles y a las cosas benditas» (PARES, C. H. *Huellas KATU-GUA: Ensayos*. Universidad Central de Venezuela).

5 *Yvy marane'y* en guaraní significa «tierra sin mal».

6 «¿Cuál fue el secreto del éxito de los *sapiens*? ¿Cómo conseguimos establecernos tan rápidamente en tantos hábitats tan distantes y ecológicamente tan diferentes? ¿Qué hicimos para empujar a las demás especies humanas a caer en el olvido? ¿Por qué ni siquiera los neandertales, con un cerebro grande, fuertes y a prueba

de frío sobrevivieron nuestra embestida? El debate continúa abierto. La respuesta probable es lo mismo que hace posible el debate: *Homo sapiens* conquistó el mundo gracias, por encima de todo, a su lenguaje único».

ILUSTRACIÓN 2.
Casa de la Barranca
en Rosario, de Rafael
Iglesia

ILUSTRACIÓN 3.
Propuesta para la
bahía de Montevideo,
de Paulo Mendes da
Rocha

tal vez, por tal síntesis del concepto de historia, la Iglesia dice que *no tenemos un pasado que nos una*.

La primera y primordial arquitectura es la geografía.

PAULO MENDES DA ROCHA

Esta frase la podemos encontrar mejor explicada en el libro *Genealogía de la imaginación de Paulo Mendes da Rocha* de Daniele Pisani.⁷ Es bastante conocida la trayectoria de Paulo Mendes da Rocha, pero no son tan conocidos, y menos aún publicados, sus viajes a Paraguay, donde muchos arquitectos tuvimos el placer de escucharlo en una atmósfera íntima, explayando sus ideas con la dedicación de un verdadero maestro del que hasta entonces mi generación era huérfana. Los que tuvimos el privilegio de escuchar sus lecciones en una charla íntima o haber presenciado sus conferencias encontraremos el sentido de tal cita.

Al igual que Rafael Iglesia, Paulo Mendes da Rocha le daba diferentes tonos o colores a la frase. No se refería exclusivamente a la geografía al tratar el tema, como fondo siempre está *la naturaleza*, como tema central muy vinculado al agua. Como contexto, siempre hace referencia al sistema hidrográfico de Sudamérica, imaginándose la hidrovía como nuevo sistema vial.

Las frases elegidas, tanto la de Iglesia como la de Mendes da Rocha, no nacen como pensamientos abstractos y puramente filosóficos (aunque también lo son), sino que son contexto de proyectos arquitectónicos y, a veces, urbanísticos.

Siempre tienen una referencia o aplicación práctica. Si analizamos la frase de Iglesia «somos más geográficos que históricos», encontraremos que tal vez nace cuando mira el horizonte de su Casa de la Barranca, en Rosario. Y en el caso de Mendes da Rocha, su relato estaba siempre referido a tres proyectos suyos: la ciudad del Tietê, la bahía de Vitória y la bahía de Montevideo.⁸

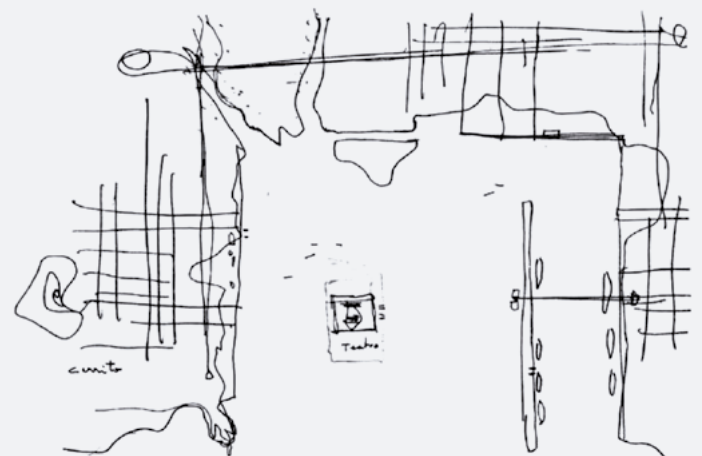
Lo interesante del libro de Pisani comienza con el título *Genealogía de la imaginación de Paulo Mendes da Rocha*, muy oportuna para el objetivo de esta investigación y sobre la cual luego desarrollaremos. En referencia a su contenido, queda detallado cómo un sudamericano como Mendes se aproxima a, o mejor dicho, aprehende Venecia.⁹ Identificando lo que la hace particular o diferente, propone que palacios, iglesias y monumentos construidos de altísima calidad se encuentran en muchas ciudades italianas o europeas, pero geografía como la veneciana hay pocas.

Concluyendo con este tema y primer hilo, el diccionario etimológico de la Real Academia Española dice: «*Geografía*: del lat. *geographia*, y este del gr. *γεωγραφία* (*geōgraphía*). (1) f. Ciencia que trata de la descripción de la Tierra. (2) f. Territorio, paisaje. U. t. en sent. fig.».

Hilo 2.

La línea del tiempo Historia

Asumiéndome como más geográfico que histórico, resulta muy atrevido para mí opinar sobre la historia, que



7 «Es claro que resulta algo familiar a los ojos de un arquitecto para quien “la primera y primordial arquitectura es la geografía” o, para ser más preciso, “un planeta habitado y modificado en cuanto a una nueva naturaleza”. Desde este punto de vista, no sorprende que Venecia sea un ejemplo extraordinario para Mendes da Rocha: “Antes de construir, el hombre escoge un lugar, donde anticipa

una situación arquitectónica sobre el espacio; aquí fundaremos una ciudad, en este estuario habrá un puerto. Una idea de proyección de ese universo, de las instalaciones humanas, implica una idea de construir a partir de la configuración inicial que está en la geografía y su necesaria transformación”» (PISANI, D. *Uma genealogia da imaginação de Paulo Mendes da Rocha. Lições de Venecia*).

8 «En el conjunto de la producción de Paulo Mendes da Rocha, los proyectos territoriales para la ciudad del Tietê, para la bahía de Vitória y para la bahía de Montevideo parecen pertenecer a una familia: los tres proyectos afirman la necesidad de repensar las ciudades y sus territorios de los países de América Latina en una perspectiva marcadamente continental. Puede decirse que se proponen reconfigurar,

es tanto lo que se ha escrito en papeles y dicho sobre la historia. Historia y geografía fueron siempre juntas, pues no hay historia sin escenario: tiene tanto volumen que por cada geografía podríamos tener miles de historias.

En filosofía podemos encontrar amplias definiciones, pero una muy particular es la que Harari, profesor de historia de la Universidad Hebrea de Jerusalén, escribe: «Hace unos 70.000 años, organismos pertenecientes a la especie *homo sapiens* empezaron a formar estructuras todavía más complejas llamadas culturas. El desarrollo subsiguiente de estas culturas humanas se llama *historia*».¹⁰

Si volvemos al diccionario etimológico de la Real Academia Española, se lee:

Historia: del lat. *historia*, y este del gr. *ιστορία* (*historia*). (1) f. Narración y exposición de los acontecimientos pasados y dignos de memoria, sean públicos o privados. (2) f. Disciplina que estudia y narra cronológicamente los acontecimientos pasados. (3) f. Obra histórica compuesta por un escritor: «La historia de Tucídides, de Tito Livio, de Mariana». (4) f. Conjunto de los sucesos o hechos políticos, sociales, económicos, culturales, etcétera, de un pueblo o de una nación. (5) f. Conjunto de los acontecimientos ocurridos a alguien a lo largo de su vida o en un período de ella. (6) f. Relación de cualquier aventura o suceso: «He aquí la historia de este negocio». (7) f. Narración inventada. (8) f. coloq. Mentira o pretexto. U. m. en pl. (9) f. coloq. Cuento, chisme, enredo. U. m. en pl. (10) f. Pint. Cuadro o tapiz que representa un caso histórico o fabuloso.

Ni una de las diez definiciones precedentes caracteriza la historia en cuanto a definición o clasificación según un paradigma. Por ejemplo, uno muy utilizado en mi educación secundaria y universitaria fue prehistoria e historia, teniendo en cuenta la escritura como divisoria de esas nociones. Si la concebimos como una unidad sin consideración de un paradigma inicial como el lenguaje, podríamos definir una macrohistoria, una idea más relacionada con la definición de Harari ya citada, aunque Harari tácitamente también define la historia a partir de la creación del paradigma *cultura*. Pero la idea de los paradigmas en la historia no deja de ser interesante para sintetizar la evolución del hombre.

Siguiendo con el hilo de la investigación de Daniele Pisaní en *Genealogía de la imaginación de Paulo Mendes da Rocha*, coincidentemente se interesa por el concepto de *paradigma* citando a Giorgio Agamben: «Paradigma es un caso único y aislado del contexto que forma parte, en la

medida en que ese, exigiendo su propia singularidad, se vuelve inteligible como un nuevo conjunto, cuya homogeneidad irá ella misma a construir».¹¹

Ya nos referimos anteriormente a la escritura como paradigma fundacional, otro muy utilizado por la cultura judeo-cristiana es el nacimiento de Cristo. La mayoría de los textos occidentales se ordenan en a. de C. o d. de C., antes de Cristo o después de Cristo, ya no tan utilizado actualmente. Así también otros estudios dividen según mayor cantidad de paradigmas: por ejemplo, edades, eras, etcétera, todos dependiendo del sentido del argumento.

Pero los paradigmas mencionados quedan inútiles para los problemas actuales a resolver. Un ensayo de la década del noventa de Fukuyama teorizaba atrevidamente sobre el *fin de la historia*, refiriéndose al paradigma de la caída del muro de Berlín y el supuesto fin de la ideología de izquierda. Otros más recientes utilizaron como paradigma el 11 de Setiembre neoyorquino y hasta hoy muchos lo siguen utilizando, especialmente para ordenar los temas geopolíticos de los Estados considerados potencias mundiales. Ningún país del mundo hoy día es autónomo, mucho menos Sudamérica con tantas necesidades, pero es realmente forzado el efecto de los dos últimos citados para ordenar la historia global según un nuevo paradigma. ¿El terrorismo internacional afecta lo cotidiano de la gran población de los países subdesarrollados?

Sin embargo, hay un protagonista muy actual, que realmente actúa y es transversal a casi todo acontecimiento humano. Este paradigma es Internet. Comenzó siendo muy exclusivo, hasta se podría decir secreto, ya que fue pensado en 1969 como sistema de comunicación alternativa por la guerra fría. Y como toda innovación tecnológica, fue evolucionando, saliendo del ámbito militar a la investigación en las universidades de Estados Unidos, para luego tomar una velocidad increíble a partir de 1989 cuando Berners-Lee presenta su *software*, hasta que hoy día podría decirse que se encuentra masivamente al alcance de la población mundial casi sin exclusión. ¿Qué acontecimiento o quién podría prescindir hoy de Internet en el mundo? Internet es un nuevo paradigma histórico, y la historia podría ordenarse en a. de I. y d. de I., antes de Internet y después de Internet.

Zygmunt Bauman es uno de los pensadores que insistió con esta idea en sus textos sobre *Culturas líquidas*. El último, inconcluso debido a su muerte, titulado *Generación líquida*, compartía con Thomas Leoncini, joven autor italiano 60 años menor, ideas referidas al tema y sintetizadas en dos generaciones, la *offline* y la *online*. Comenta Zygmunt Bauman:

por partes, un continente: «Nuestros ojos vuelven a la idea de construir las ciudades americanas en la naturaleza, estableciendo nuevos razonamientos sobre el estado de las aguas, de las planicies y de las montañas, lo especial de un continente, nuevos horizontes para nuestra imaginación cuanto forma e ingenio de las cosas que habremos de construir» (PISANI, D. *Uma genealogia da imaginação de Paulo*

Mendes da Rocha. Lições de Venezia).

9 Venecia no es conjunto de palacios y palacetes, Venecia es, antes que nada, una sublime manifestación de voluntad humana puesta sobre una naturaleza, en su caso, adversa. Y esto, declara, suscribiendo a las palabras de Siza, es «lo que Venecia de hecho quiere decir».

10 HARARI, Y. N. *Sapiens. De animales a dioses. Breve historia de la humanidad*. 1. Un

animal sin importancia, p. 15.

11 AGAMBEN, G. (2008). «Che cos'è un paradigma?». En *Signatura rerum: Sul metodo*. Torino: Bollati Boringhieri, p. 20; PISANI, D. *Uma genealogia da imaginação de Paulo Mendes da Rocha. Lições de Venezia*, p. 152.

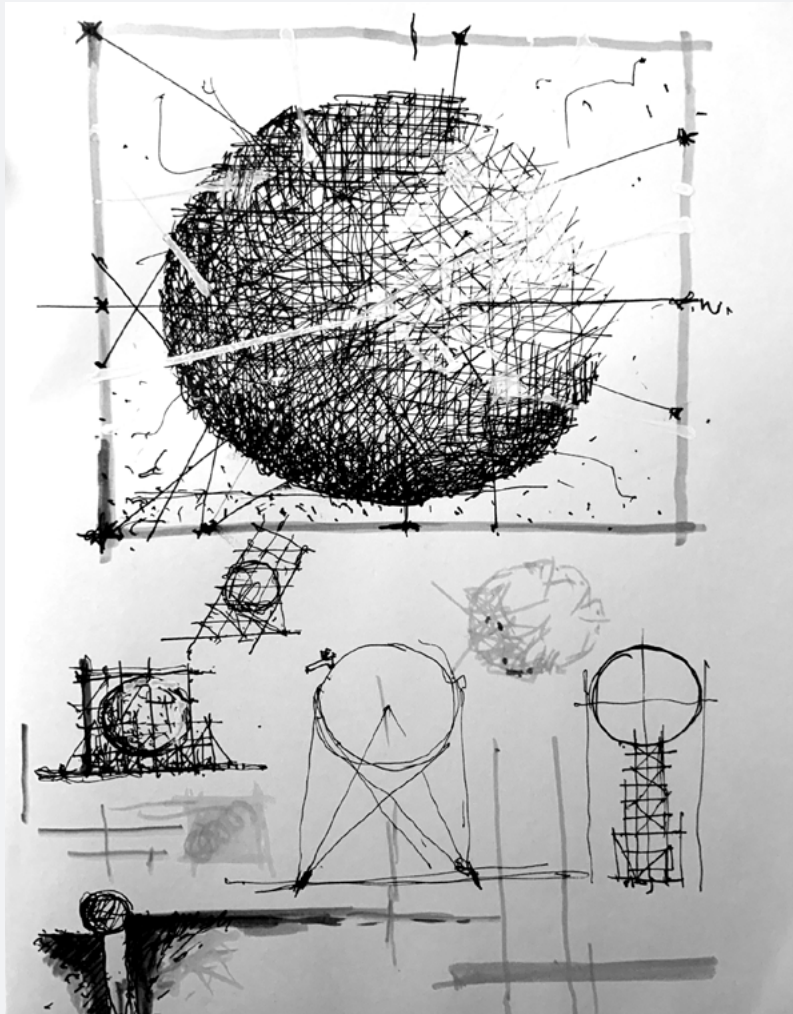
ILUSTRACIÓN 4.
Ni horizontal, ni
vertical. Una densa
trama que llamamos
cultura

ILUSTRACIÓN 5.
Cuadrado negro sobre
fondo blanco (1915), de
Kazimir Malévich

Como justamente sugieres, la red entró de un modo triunfal en nuestro mundo con la promesa de crear «un hábitat ideal, político y democrático», pero, ¿a dónde nos ha ayudado a llegar? A la actual crisis de la democracia y al agravamiento de las divisiones y los conflictos políticos e ideológicos.

Más adelante, continúa:

El mundo *offline*, sin embargo, no ha desaparecido, ni es probable que desaparezca en un futuro próximo, y en ese mundo *offline*, en contraposición al recién llegado *online*, esta prerrogativa no se aplica —ya que no se aplicaba cuando ese mundo era el único que habitábamos, y su compañero o rival aún no se había inventado—, es decir, durante la mayor parte (hasta ahora casi la totalidad) de la historia de la humanidad.¹²



Así queda definido este segundo hilo, la línea del tiempo o la historia, que irá a encontrarse con el primer hilo de la geografía o el espacio en un punto singular que sería 1989.

Edward Soja, profesor de Planificación Urbana en UCLA y de formación geógrafo, muy leído y con mucha recepción en los espacios del urbanismo, escribió el libro *Geografías posmodernas*, cuyo primer capítulo se llama «Geografía: Historia: Modernidad». Allí Soja analiza unos pensamientos premonitorios de Foucault sobre una *era del espacio* a partir del siglo xx, agregando que la historia fue una obsesión del siglo xix. Aun así, Soja sostiene que, aunque esta premonición tiene sustento, hasta el momento de haber escrito su *Geografías posmodernas* en 1989 la historia sigue teniendo el papel protagónico, y coincidiendo con la introducción de esta investigación, opina que tal vez una forma nueva de ver la relación del espacio y el tiempo pueda ser como dos líneas representadas al mismo tiempo, una en posición vertical y la otra en posición horizontal.¹³

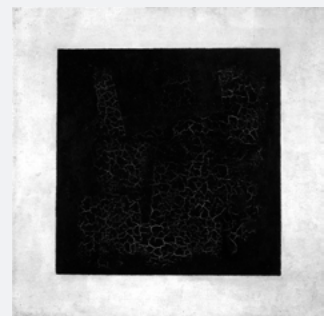
También debemos tener en cuenta que el aforismo de Iglesia que dio pie a nuestro primer apartado, así como el de Mendes da Rocha para el segundo, corresponden en el tiempo a la última década del siglo xx, coincidiendo con las premoniciones de Foucault, los ensayos de Soja y también con Internet emergente, todos donde el ideograma cruza la vertical con la horizontal. No es el fin de esta investigación demostrar que «somos más geográficos que históricos», pero sí será como primer paso ponerle un signo de interrogación a tal frase. A partir de aquí, entraremos en otra dimensión, otro hilo, otra línea que la definimos, por ahora, como cultura.

Hilo 3. **Figurativo y La cultura abstracto**

Abstracto: *Del lat. tardío abstractus; propiamente «apartado, separado».*

Es bastante común hacer referencia al arte cuando se toca el tema de lo abstracto, y, sin duda, la representación del mismo a través de las obras deja bastante claro el concepto. *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malévich es impactante y transgresor, sobre todo en 1915.

El escultor vasco Jorge Oteiza, intentando definir una obra de arte en una



¹² BAUMAN, Z., y LEONCINI, T. *Generación líquida. Transformaciones en la era 3.0*, pp. 74-76.

¹³ «La geografía puede todavía no desalojar a la historia de las claves de la teoría y críticas contemporáneas, pero es una nueva y polémica animadora polémica en la agenda teórica y política, una polémica que anuncia maneras significativamente diferentes de ver el tiempo y el espacio juntos, una interacción de espacio y de

geografía, de dimensiones “verticales” y “horizontales” de ser-en-el-mundo, libres de imposición de privilegios categóricos intrínsecos» (Soja, E. W. *Geografías posmodernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica*).

conferencia dada en el cine club de Irún y documentada en un ensayo titulado *Quousque tandem...!*, se refiere, precisamente, a lo abstracto y figurativo de la siguiente forma: «El arte todo nos lo debe imaginar. Cuando el artista nos acerca a nuestro campo de visión un pedazo de la realidad, esta es abstracta, viene abstracta, pero cuando vemos y entendemos su correspondencia con la realidad, se convierte en figurativa».¹⁴

Pasa a menudo con la comunicación de las ideas, con el objetivo de que las mismas tengan un mensaje directo y más potente. La historia de las ideas de arquitectura y ciudad en nuestro caso ha consistido en transcribirlas o reescribirlas con un método de abstracción, como es común en todas las disciplinas y más aún cuanto más identificadas se reconocen con el movimiento moderno.

La historia y la evolución de las ideas consiste, pues, en un proceso de abstracción del mundo si tomamos la definición de Oteiza como referencia, en otras palabras, los pasos de la modernidad desde el Renacimiento hasta la gran explosión de la tecnología en las últimas décadas del siglo xix y la Primera Guerra Mundial ya en el siglo xx. *The Culture of Time and Space* de Stephen Kern es un ensayo detallado de este período y debería ser citado *in extenso* como argumento de este punto.

Todo el mundo desencadenará una revolución tecnológica que comenzará a dar una complejidad diferente al mundo. La educación básica y la transmisión del conocimiento hasta ese momento se vuelven insuficientes, y así, la necesidad del saber de los especialistas, que siempre existieron, comenzará a ser parte imprescindible de toda actividad humana.

La especialización, que se interesa por lo particular y no lo general, fragmenta el mundo buscando abstraerlo, y el resultado da una pérdida de panorama muy importante hasta llegar a resultados de abstracciones extremas que hoy forman parte de nuestra vida fragmentada. Todas las definiciones de arquitectura son abstractas, insuficientes e irrelevantes. Hay una obsesión por encontrar una definición a todo. ¿Para qué la definiríamos?

Áreas del conocimiento que antes compartían el mismo campo, sin darse cuenta y a consecuencia de la especialización, son separadas hasta encontrarse hoy en disputas de límites improcedentes y anacrónicos, que pierden más energía en política que en soluciones prácticas y funcionales.

A partir de la toma de conciencia de este problema continúa el esfuerzo por hacer más *figurativa* la disciplina; basta revisar la historia de la arquitectura del siglo xx

hasta el presente: la historia repetida de siempre; la revolución del enunciado de los maestros (de la arquitectura moderna) y sus malos alumnos, reduciendo todo a una caricatura, entre tantas ideas; la *ciudad del automóvil*; la *máquina de habitar*, *Ornamento y delito*; desprecio hacia lo histórico, hacia lo natural, con un crecimiento desmedido del individualismo hasta llegar al imperativo capitalista. Podríamos hacer edificios con tantos libros y bibliotecas con este tema, y seguiríamos leyendo que hasta los años cincuenta llega el impulso para que luego en la década del sesenta se vuelvan a revisar las cosas, recapitular y recomenzar lentamente a recuperar conocimientos perdidos. Y, de manera muy curiosa, estos conocimientos perdidos vuelven a ser considerados innovación, tal como recuperar la historia, por ejemplo.

En los años setenta y ochenta, los ecologistas fuerzan a tener conciencia por el medioambiente y también se unen sociólogos, psicólogos, economistas, etcétera. Todos opinan de forma pertinente y se hace necesario el concepto multidisciplinar. Una solución es *ser figurativos por sumatoria*, ya que individualmente como profesionales en nuestra especialidad *somos abstractos*.

Pero aun así, encontrada la salida multidisciplinar, muchos arquitectos vuelven a ser abstractos, especializándose en *gestión*, y mientras una gran parte está obsesionada y enfocada en responder al mercado y sus especulaciones, otra, tal vez con mejores intenciones, se ocupa de hablar de sostenibilidad y ecología ante los evidentes desequilibrios, resultado de la abstracción. Pero siempre *avanzamos atrasados* y con muchas deudas pendientes, tanto así que en las tareas multidisciplinarias de la gestión otros especialistas son los que nos ganan la iniciativa, y así, no encontraremos tantos arquitectos o urbanistas al frente de los modelos exitosos de regeneraciones urbanas o de verdaderas situaciones de transformación social.

A todos los problemas de turno mencionados, Latinoamérica, además, debe sumar sus crónicas crisis y, sobre todo, hacer un esfuerzo por superar todo lo que queda debajo de su línea de pobreza. Es muy fácil caer en la abstracción olvidando el factor pobreza, aunque los porcentajes de disminución de la misma aumentaron globalmente, aunque son pocos los países latinoamericanos que están encaminados en superarla; Paraguay concretamente no está en esta lista. Ser figurativos en cada sitio geográfico se refiere a ser específico; ser figurativo de forma global es contradictorio.

Así, figurativo y abstracto pueden tener varias escalas y dimensiones; su definición va más allá de lo estético y

14 OTEIZA, J. *Quousque tandem...! Ensayo para la interpretación estética del alma vasca.*

formal que propone el arte. La transmisión del conocimiento puede darse de forma abstracta, pero su aplicación deberá ser siempre figurativa.

Vilém Flusser dedica todo un capítulo en su libro *El universo de las imágenes técnicas* llamado «Abstraer. El propósito de toda abstracción es el de tomar distancia de lo concreto para poder asirlo mejor», y continúa: «Abstraer no es progresar, sino retroceder, es un recular por *mieux sauter* (retroceder para mejor saltar)».¹⁵

Figurativo y abstracto son siempre dimensiones de un mismo problema, tienen un mismo origen pero con diferentes expresiones. No son opciones como alternativas separadas: ser figurativos exclusivamente da un buen panorama y explica el problema general, pero no explica con profundidad lo particular, no llega al detalle, y, por tanto, ser abstracto, en viceversa.

Off/on

*El punto crucial no es que las generaciones sean distintas unas de otras, sino su convivencia contemporánea en el mismo mundo.*¹⁶

JOSÉ ORTEGA Y GASSET

Zygmunt Bauman se refiere constantemente a la filosofía de Ortega y Gasset para sus argumentos, y también lo hace Vilém Flusser en *El universo de las imágenes técnicas*. Bauman y Flusser no sólo coinciden citando al mismo filósofo, sino parecen ser complementarios en el tema, aunque Flusser a principios de los ochenta y Bauman casi en tiempo presente.

En una conferencia de Rafael Iglesia, mostraba la imagen premonitoria de un muchacho sentado en un espacio público, sosteniendo en la falda una laptop, vestía un buzo con capucha tipo canguro, y el detalle estaba en cómo utilizaba la capucha, no sólo para cubrirse la cabeza, sino también para meter la pantalla de la laptop en el mismo tiempo, como una suerte de carpa que encerraba todo en un mismo bulto. Sobre esa imagen Iglesia comentaba preocupado que eran temas que se nos presentarían a resolver en los próximos años, como una preocupación, pues esa conferencia era a principios de los dos mil.

Paulo Mendes da Rocha, de otra generación, no registra, en cambio, algún tipo de preocupación o reflexión sobre los nuevos tiempos con Internet y la cultura digital. No es intención valorar quién se preocupa o no del tema ni hacer cargo a generaciones mayores.

El libro de Stephen Kern es de 1983 y trata un tiempo histórico bien acotado; el de Edward Soja es de 1990 y coincide con nuestra encrucijada o enredo, y sería mucho exigir a Soja que como geógrafo fuera premonitor del tema, sin registrar, por entonces, síntomas ni consecuencias.

El sistema básico de transmisión del conocimiento o la educación funcionan clásicamente con la asociación de generaciones, docentes de una generación mayor transmitiendo conocimiento a estudiantes de generaciones menores, pero hoy vivimos claramente no sólo el encuentro intergeneracional, sino el encuentro de dos culturas que, en la hipótesis de Bauman, han llegado para permanecer.¹⁷

Generalmente, tendemos a subestimar la nueva propuesta generacional creando grandes fisuras culturales, y justamente hoy, cuando estamos ante dos culturas y estilos de vidas diferentes, una *offline* y otra *online*, las cosas se hacen más complejas en el ambiente de la educación. Sabemos que ni una suplantarán a la otra, las dos permanecen, ambas son necesarias y no hay posibilidad, por lo menos hasta hoy, de imaginar que alguna desaparezca.

Una parte, la *off*, sabe perfectamente que necesita construcciones materiales y debe desplazarse de un punto a otro en el espacio, que lo virtual y digital es insuficiente como solución, mientras que la otra sabe que la vida sin un *smartphone*, una *tablet* o una computadora (todos los dispositivos conectados a Internet) será muy difícil, aunque parte de su vida y su educación la hayan hecho sin la existencia de esos medios.

Los puntos de vistas generacionales y las miradas personales son poco *relativas* en términos de la teoría de Einstein, aunque algunas hay. Casi todos buscamos una verdad desde un único punto de vista, sin entender que las cosas pueden darse como en la física einsteniana. Me refiero a que dependiendo de su posición o distancia los resultados o fenómenos pueden ser muy distintos.

Aunque la definición de *abstracto* del apartado anterior estaba dirigida a un concepto genérico, no deberíamos dejar de mencionar el arte abstracto y sus compañeros modernos. El cubismo fue una de las manifestaciones que intentó relacionarse con el concepto de la relatividad einsteniana, intentando representar el espacio desde varios puntos de vista simultáneamente; también obras literarias y sobre todo cinematográficas; por ejemplo, *Ulises* de James Joyce y hasta algunas producciones de Peter Greenaway.¹⁸

Parece que la velocidad con que la cultura líquida se escurre es aún mayor que la sugerida por Bauman y el

15 FLUSSER, V. *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*, p. 33.

16 «Uno de los autores que cita Bauman cada vez más a menudo es José Ortega y Gasset, con sus teorías sobre el *devenir*. Ortega y Gasset sostiene claramente que el problema no reside tanto en las diferencias entre generaciones, y el punto crucial no es que las generaciones sean distintas unas de otras, sino

su convivencia contemporánea en el mismo mundo» (BAUMAN, Z., y LEONCINI, T. *Generación líquida. Transformaciones en la era 3.0*, p. 105).

17 «La relación entre las generaciones se puede resumir, por tanto, en un problema de continuidad y discontinuidad. Y es justo esta relación, según el profesor Bauman, la que genera el presente y generará el futuro» (BAUMAN, Z., y LEONCINI, T.

Generación líquida. Transformaciones en la era 3.0, p. 106).

18 «En *Ulysses* de Joyce se crea una dramática interrupción del movimiento futuro del tiempo narrativo. Como Bloom enseña, dio un paso atrás dando un paseo callejero y resumiéndolo unos segundos después en 40 páginas» (KERN, S. *The Culture of Time and Space. 1890-1919*. Harvard University Press, p. 39).

estado de las cosas es todavía más evolucionado que una «condición facilitadora». ¹⁹ Al respecto, Vilém Flusser escribe: «Somos testigos, colaboradores y víctimas de una revolución cultural cuyo campo de acción apenas adivinamos». ²⁰

Las investigaciones de Flusser estaban enfocadas en la relación del sujeto y las imágenes, en la relación entre acción corporal y fenomenología, pero, esencialmente, definía el problema de las imágenes por las dimensiones. En otras palabras, la cultura *offline* llega a la tercera dimensión, a lo volumétrico, mientras que la *online* se desenvuelve con las imágenes en dos dimensiones, con el plano, todas producidas por imágenes técnicas, aunque Vilém Flusser nunca refirió el problema al concepto *off/on*.

Imágenes técnicas

Como citábamos, las imágenes técnicas de Vilém Flusser no resultan definidas de forma específica, sino que simple y básicamente las clasifica o las relaciona con aquellas producidas por medios tecnológicos, incluyendo ya las de origen digital. Su descripción resultó lógica, tanto que hoy tenemos nuevos medios, medios que Flusser tan sólo hubiera imaginado en películas de ciencia ficción. Estos medios o tecnologías encajan aun perfectamente en el concepto de imágenes técnicas y, tal vez, marcan el camino por donde en poco tiempo estaremos transitando masivamente: aludimos a la tecnología de realidad virtual y realidad aumentada.

Ambas son diferentes y Wikipedia ofrece esta definición:

La realidad virtual (RV) es un entorno de escenas u objetos de apariencia real. La acepción más común refiere a un entorno generado mediante tecnología informática, que crea en el usuario la sensación de estar inmerso en él. Dicho entorno es contemplado por el usuario a través de un dispositivo conocido como gafas o casco de realidad virtual. Este puede ir acompañado de otros dispositivos, como guantes o trajes especiales, que permiten una mayor interacción con el entorno así como la percepción de diferentes estímulos que intensifican la sensación de realidad.

Y, por otro lado, también según Wikipedia:

La realidad aumentada (RA) es el término que se usa para describir al conjunto de tecnologías que permiten que un usuario visualice parte del mundo real a través de un dispositivo tecnológico con

información gráfica añadida por este dispositivo. Este dispositivo o conjunto de dispositivos añade información virtual a la información física ya existente, es decir, una parte sintética virtual a la real. De esta manera, los elementos físicos tangibles se combinan con elementos virtuales, creando así una realidad aumentada en tiempo real.

Aquí se abren dos caminos, tal vez una encrucijada no tan visible desde cierta distancia. La generación *offline* defiende su posición tachando de irreales a los *online*, por navegar en un mundo virtual cada vez mayor en tanto la tecnología lo facilite y los usuarios se atrevan. Tal vez el camino de la realidad virtual colabore aún más con la abstracción y, por tanto, sea más descontextualizada o menos figurativa y aumente la brecha entre el mundo *off* y el *on*, pero la otra alternativa, la que define la realidad aumentada, tal vez sea funcionalmente un espacio de encuentro y no de tantas diferencias.

La crisis de la imaginación

Sólo se aprueba lo que puede ser verificado, y con esa regla y con la mentalidad de no *tomar riesgos* se producen resultados obvios o *correctos*; sólo somos sorprendidos por lo excepcional, pero lo excepcional no se puede transmitir, no tiene escuela.

Lo *correcto* o aprobado, aunque se crea que es una evolución, es todo lo contrario: es una crisis más de las instaladas. La crisis política es bien conocida, y, por lo general, pensamos que con las soluciones a la crisis económica está todo resuelto. Todas las crisis se solucionan sólo con imaginación.

La *crisis de la imaginación*, sin duda, es producida por la *incapacidad de ficción* de una persona, y si perdemos la ficción, seríamos una especie perdida, y esa incapacidad será más crítica si acordamos que el recurso esencial de trabajo de un arquitecto es la imaginación. Tal crisis es aún mayor ante la evolución de la inteligencia artificial. Como especie desarrollamos nuestra capacidad de ficción gracias a la lengua, y tal capacidad narrativa hace posible, a la vez, imaginar y proyectar en consecuencia.

¹⁹ «Considero que esta evolución ha desempeñado en el futuro próximo un papel importante la nueva tecnología de la comunicación mediata; no como causa, sino como condición facilitadora fundamental» (BAUMAN, Z., y LEONCINI, T. *Generación líquida. Transformaciones en la era 3.0*, p. 49).

²⁰ «Somos testigos, colaboradores y víctimas de una revolución cultural cuyo campo de acción apenas adivinamos. Uno de los

síntomas de esta revolución es la emergencia de las imágenes técnicas a nuestro alrededor. Fotografías, películas, imágenes televisivas, de video y de las terminales de computadora asumen el papel de portadores de información antes desempeñados por los textos lineales» (FLUSSER, V. *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*, p. 29).



e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

e

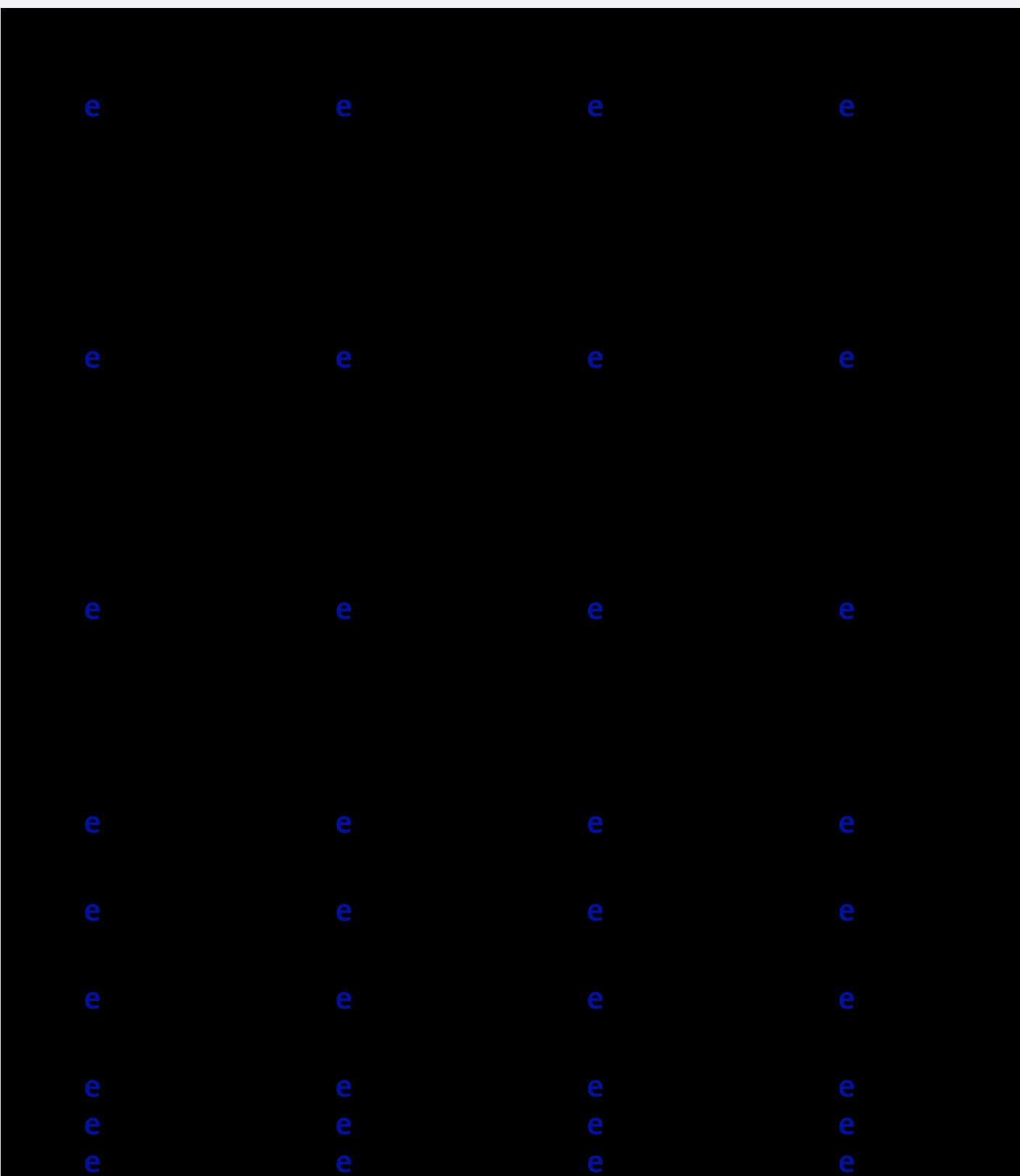
e

e

e

e

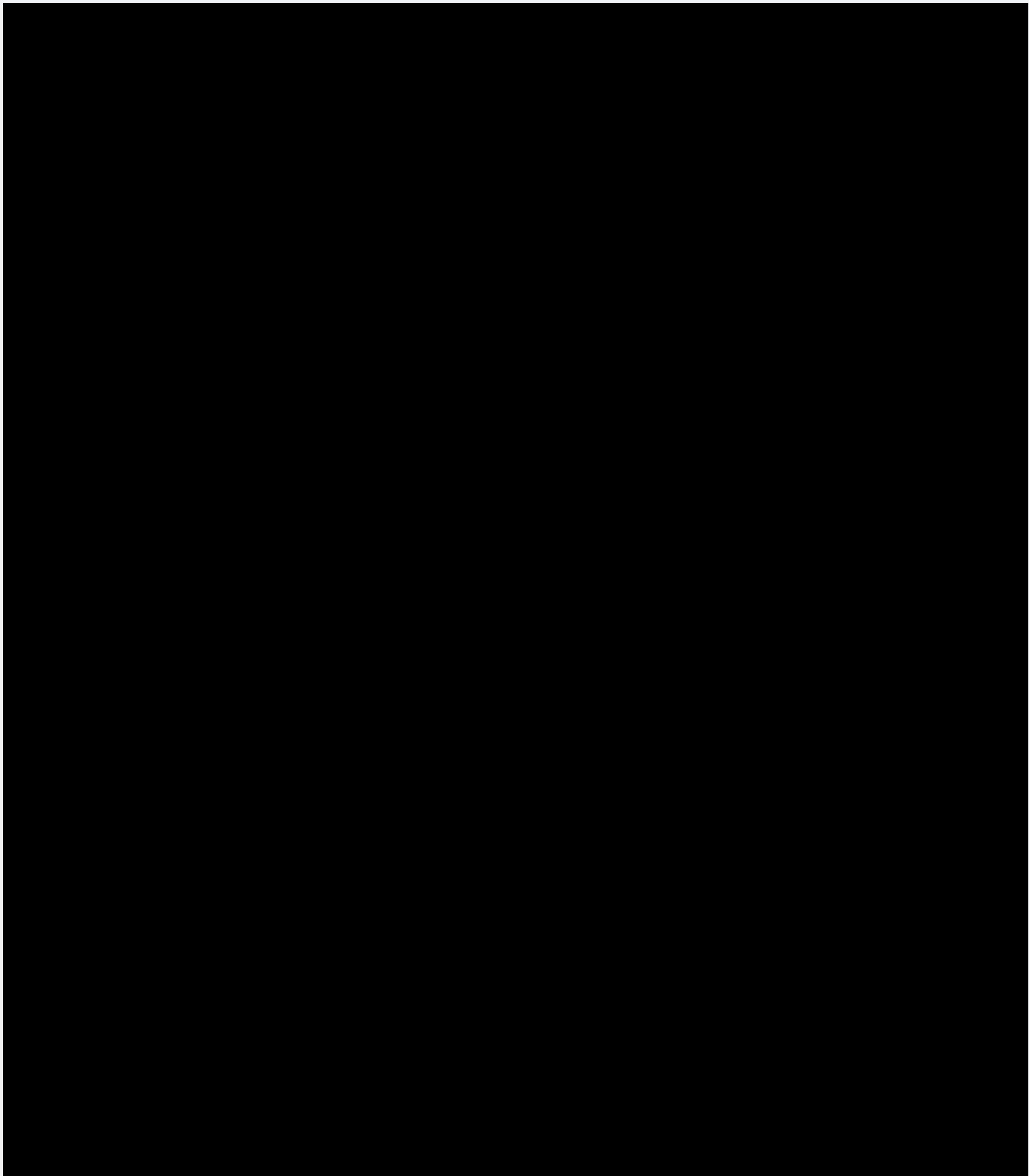
e



e e e e e e
e e e e e e
e e e e e e
e e e e e e
e e e e e e
e e e e e e
e e e e e e
e e e e e e
e e e e e e
e e e e e e

encoger[®]: radicantizar

FEDERICO SORIANO¹ Y DOLORES PALACIOS²



1 Federico Soriano es doctor arquitecto y catedrático del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Universidad Politécnica de Madrid. Dirige una relevante oficina de arquitectura en Madrid, desde donde ha desarrollado una numerosa obra para España y el mundo. Dictó en nuestro doctorado el seminario Fisuras, el 18 y 19 de abril de 2019.

2 Dolores Palacios es doctora arquitecta y profesora del Departamento de Arquitectura de la Universidad Alfonso X El Sabio de Madrid, y dirige, junto con su cónyuge, desde 1992, el estudio de arquitectura Soriano y Asociados (s&a).

Desde el Movimiento Encoger[®], nos proponemos construir una nueva teoría arquitectónica asociada a los movimientos del decrecimiento económico. Basándonos en verbos que funcionan como vectores teóricos —densificar, desespecializar, desnormalizar, inacabar, inconfortar, yuxtaponer, implosionar, descarnar, reorganizar, suprimir, desdemocratizar, reconvertir, desinflar— buscamos definir una disciplina contrapuesta a la del Movimiento Moderno. *Reorganizar*, que aquí renombraremos como *radicantizar*, quiere repensar las líneas de trabajo y pensamiento ligadas a la reutilización y al reciclaje en los espacios arquitectónicos. Estos términos han sido usados como consecuencia de una mirada crítica a la idea de progreso y vanguardia, intentando minimizar el coste que supone la extracción y agotamiento de materias primas originales. Con el término *radicantizar* proponemos dar un paso conceptual más allá, analizando cómo los propios objetos arquitectónicos son capaces de reengancharse a nuevos programas, estándares o conceptos espaciales desde su propia concepción por su capacidad de regeneración y pervivencia en el tiempo.

El Movimiento Moderno estableció una serie de principios en la disciplina que significaron un cambio absoluto de las reglas que hasta entonces regían la arquitectura. Estos principios fueron construyéndose mediante la acumulación sucesiva de *frases eslóganes*, títulos de libros y conjuntos de reglas proyectuales. Con la exposición *Modern Architecture: International Exhibition*, celebrada en el Moma de Nueva York en 1932, que lanza el término *estilo internacional*, y el posterior salto y reagrupamiento en Estados Unidos de Norteamérica de los arquitectos de las vanguardias que huían de la inminente guerra mundial, se produjo su fusión en un corpus teórico común.

Aunque lo que aglutinaba inicialmente aquellas obras expuestas eran unas mínimas configuraciones estilísticas,

el capitalismo fordista (Minguet, 2017) acabó por modelarlas en la disciplina, e ideología, de una arquitectura liberal y funcional universal, cuyo modelo era la eficiencia de la maquinaria industrial y la idea optimista del crecimiento ilimitado. Entre esos principios se encontraba la idea de un progreso infinito ligado a lo científico y al desarrollo tecnológico, que se concretaba en el concepto de modernidad entendido como vanguardia.

Se oponía a los anteriores principios basados en la continuidad de la historia y en hilos narrativos disciplinares apoyados por la academia. Se obligaba a producir nuevos objetos más eficientes, más modernos, más eficaces, más cercanos a una imagen de futuro optimista, que fuesen sustituyendo totalmente a los productos presentes, obsoletos por el paso del tiempo, transformados en simple basura. Las materias primas, en aquel momento, parecían ilimitadas, y no era necesario pensar ni en reciclar ni en reutilizar. La conservación quedaba reducida a los monumentos y a la arqueología.

El modelo económico de crecimiento ilimitado se ha demostrado agotado. Han surgido diversas vías replanteándose aquel sistema. Una de ellas, la *ecoefficiencia*, propone la optimización de recursos, tanto en el uso como en los procesos productivos, y ser más eficaces, normalmente mediante tecnologías más sofisticadas. En arquitectura observamos una tecnificación constructiva: por ejemplo, en el proyecto abierto parcialmente en 2013 de Masdar City, en Abu Dabi, de Foster + Partners. Pero la paradoja de Jevons, o efecto rebote, demuestra que no es una solución real.

Esta paradoja es denominada así por William Stanley Jevons, en su estudio sobre el consumo de carbón durante la revolución industrial en Inglaterra una vez masificado el uso de la máquina de vapor (Jevons, 1865). Establece que a medida que aumenta la eficiencia, lejos de disminuir, aumenta también la producción y, por tanto, el gasto en recursos por culpa del aumento del consumo masificado.

Otra segunda vía de trabajo sería la *biomimesis*. En este caso, se trataría de adaptar la sociedad y la arquitectura a las formas, al funcionamiento y al ritmo de crecimiento de los ecosistemas naturales. Next 21 (1992), en Osaka, de Yositika Utida, Shu-Koh-Sha Arquitectónico y Urbano Design Studio o la Ökohaus (1988), en Berlín, de Frei Otto y Hermann Kendel podrían ejemplificarlo.

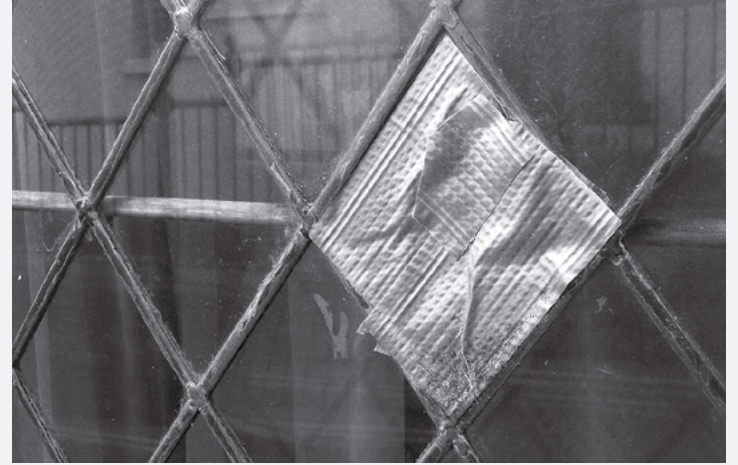


El planteamiento más radical corresponde a la idea de *decrecimiento*, que figuras como el matemático y economista rumano, fundador de la termoeconomía, Nicholas Georgescu-Roegen (1971) y el economista francés y profesor emérito de Economía en la Universidad París-XI Serge Latouche (2003; 2007) han acuñado y defendido. En este caso, se trata de un cambio de paradigma completo que modificaría no sólo los sistemas productivos, sino también los modos sociales y culturales. En arquitectura sólo se han analizado en los procesos de decadencia de las ciudades, principalmente en las investigaciones desarrolladas entre los años 2002 y 2008 por la German Federal Cultural Foundation, bajo la dirección de Philipp Oswalt, en cooperación con la Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig, la Bauhaus Dessau Foundation y la revista *Archplus*, con el nombre *Shrinking Cities*.³

A partir de un proyecto de investigación financiado en 2009 (*Tisspas...*, 2010), hemos trabajado —tanto en el *gi Prolab* de la Universidad Politécnica de Madrid que dirigimos como en nuestro estudio profesional, en el que fundamos la asociación civil *Movimiento Encoger*—⁴ para construir una teoría en correspondencia con los principios decrecimentistas como alternativa a los del estilo internacional. En la base del trabajo se encuentra una serie de trece verbos (inacabar, desnormalizar, implosionar, descarnar, entre otros) que funcionan como objetivos proyectuales. *Reconvertir* es uno de estos términos iniciales de trabajo, que, con el avance de la investigación, se ha ido transformando en el verbo *radicantizar*.

Reconvertir quiere dar un paso más a los términos *reciclar*, *reutilizar*, incluso *reconceptualizar* (Latouche, 2008, pp. 140-141), con los que la sociedad industrial ha querido adaptarse a los problemas medioambientales generados tanto por la falta de materias primas como, sobre todo, por el crecimiento exponencial de basura y desechos que emite la sobreproducción industrial, visible en la cantidad de objetos que todavía tendrían vida aprovechable y que son abandonados en vertederos. La vida útil de los productos, incluso los arquitectónicos, es cada vez más efímera y quebradiza, con la amenaza de la obsolescencia programada, en arquitectura completada con la espada de Damocles de la moda pendiendo sobre ellos constantemente, al mismo tiempo que su número crece y satura la producción de bienes. Frente a esta degradación, las fotografías de Richard Wentworth, agrupadas en el libro *Making Do and Getting by* (Obrist y Wentworth, 2015), nos atraen precisamente porque vemos en ellas estos objetos débiles, resistiéndose a ser inútiles, asumiendo nuevos roles con aura de dignidad creativa fascinante.

La memoria reducida es la aliada de este proceso de abandonos, que, en arquitectura, bajo los vientos de la moda y las imágenes volátiles, es aún más débil. La memoria sobre los edificios es frágil, borra todo tipo de datos, programas, atmósferas, contradicciones, vivencias, que, hasta ahora, han construido lo que era su personalidad, más aún que lo estrictamente sólido (muros, plantas,...). Las arquitecturas se han vaciado de tiempo. Se derriban sin dolor, reemplazándolas con otras inéditas, desde cero, ligeras y desmemoriadas.



La exposición colectiva *Cine Bogart. Imaginar un Edificio*, comisariada por Inés Caballero durante 2014⁵ en el CentroCentro, Cibeles, Madrid, quiso reflejar ese peso de memoria en los edificios tomando uno de ellos con un pasado muy denso y un destino con punto final brutal: el *Cine Bogart*, situado en pleno centro de Madrid, detrás del Congreso de los Diputados y de la calle Alcalá, ha tenido numerosos nombres y otros tantos programas a lo largo de sus 94 años (1907-2001):⁶ *Salón Madrid*, *Frontón Madrid*, *Teatro-Cine Rey Alfonso*, *Club Picadilly*, *Casino Nuevo*, *Club Lido*, *Cine Panorama*, *Teatro Arniches*, *Cine Cedaceros* y *Cine Bogart*.

Hoy nadie lo recuerda, y se proponía ser derribado. La exposición colectiva recogía las piezas que seis artistas —Marlon de Azambuja, Nicolás Combarro, Allard van Hoorn, Javier Peña Ibáñez, Leonor Serrano Rivas y Luis Úrculo— produjeron después de una visita al inmueble y de la documentación que realizaron de ella en otoño de 2013. La intención era que los visitantes imaginaran aquel lugar, sintieran la memoria que acumula la ciudad en sus edificios y lo que queda cuando caen en desuso: «Espacios urbanos en desuso que nos invitan a reflexionar

4 <<http://www.encoger.org>>

5 Del 9 de mayo al 12 de octubre.

6 Arquitectura de Madrid, COAM 2003, inmueble F1.231, <<http://guia-arquitectura-madrid.coam.org/#inm.F1.231>>.

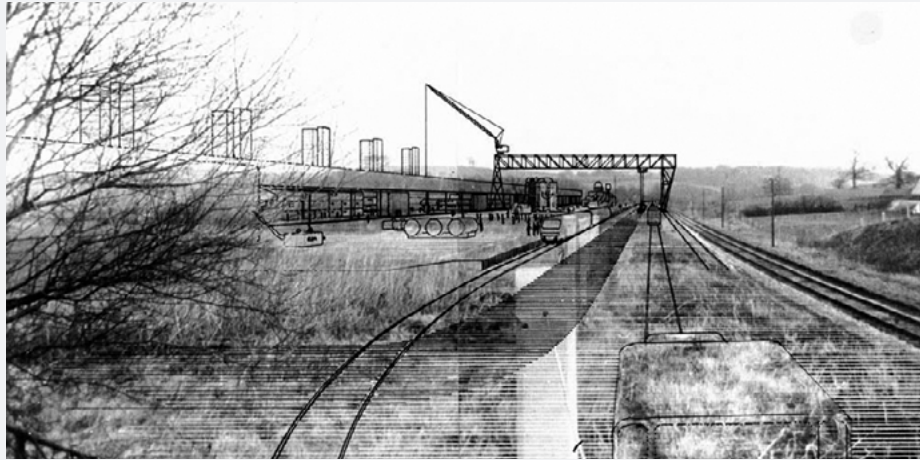
7 De la memoria de la exposición. Consultado en <<https://imaginarunedificio.com/>> (24 de junio de 2018).

8 <<http://luisurculo.com/>
PARAISOS-DE-LA-MEMORIA>

ILUSTRACIÓN 3.
Potteries Thinkbelt, de
Cedric Price

sobre la ciudad, sus edificios y sus posibilidades; sobre la interminable, ardua y tan necesaria tarea de mantenerlos vivos».⁷

En el video que Luis Úrculo produjo para la exposición, titulado *Paraísos de la memoria*,⁸ vamos recorriendo salas, pasillos, cabinas de proyección en un ambiente oscuro, donde las luces y brillos que se focalizan o se disuelven, y las voces en *off*, parecen convertirse en fantasmas visibles de esas memorias, de los ciudadanos que lo recorrían.



La imagen se construye desde la oscuridad, a través de una secuencia de luces que permiten ver un espacio durante un segundo antes de desaparecer de nuevo en la oscuridad... y volver al recuerdo. No es posible poseer la memoria. Es mejor que viva ahí, en lo posible (Úrculo, 2014).

Pero el proyecto tiene una complejidad doble: el material que grabó en aquella visita concertada, por culpa de una mudanza personal, desapareció. Lo perdió. Como no era posible repetir la visita, la memoria del espacio tuvo que rememorarse con otras visitas a cines similares en México DF. Como indica Úrculo (2014), «cuando se realiza una reconstrucción que pertenece al pasado, a la memoria, suele ser algo muy frágil, evanescente, impreciso». Por ello, las imágenes que presenta son aún más vivas y potentes; rememoran el pasado desde un recuerdo que es imposible volver a vivir. Es un recuerdo que se hace presente desde lo intemporal (en esas imágenes de lugares análogos intemporales), porque si se hiciera desde el presente (en aquellas imágenes perdidas del mismo solar), sólo serían imágenes congeladas.

ILUSTRACIÓN 4.
The Cineroleum, de
Assemble Studio

No se trata de mantener edificios sin memoria y acoplarles cualquier nuevo uso. Ni tampoco se trata de recuperar las memorias olvidadas para mantener los edificios en estados de permanente coma. Aquí se inventa una memoria de un lugar en otro. Los recuerdos son todos iguales. En el fondo, todos los lugares sin memoria son el mismo lugar.

Reconvertir, reconfigurar, trataría de recuperar esas memorias, como germen de su propia regeneración, y de llevar los proyectos a otro lugar sin borrar de donde vie-



nen. No está bien ni conducirlos a su punto de origen, ni eliminar su forma, su sustancia, ni otras programaciones. No hablamos tampoco de reciclar, ya que no se trata de generar un proceso de borrado a un material existente para que pueda volver a ser usado como materia prima neutra en nuevos procesos proyectivos. No hay que gastar energía en llevarlos a un punto de inicio limpio y aséptico.

Tampoco se trata de reusarlos, como en el clásico proyecto Potteries Thinkbelt, en North Staffordshire, de Cedric Price. Es un ejemplo paradigmático en esta línea ya integrada en nuestros hábitos proyectuales. Cedric Price aprovecha una infraestructura obsoleta de gran escala, que ocupa el triángulo formado por Pitts Hills, Madeley y Meir, junto a otros centros educacionales existentes, como la Universidad de Keele, para transformar el conjunto en un campus universitario móvil de 2800 hectáreas previsto para 20.000 alumnos (Hardingham & Rattenbury, 2007; Price, 2003).

La reconversión se produce sobre las fábricas de alfarería y cerámica de la zona que cayeron en desuso rápidamente, en una desindustrialización muy temprana y rápida de los campos de carbón de Staffordshire y sus ferrocarriles asociados. Una infraestructura, una vía férrea reconvertida en tranvía comarcal, pone en valor a todas esas construcciones,

9 <<https://assemblestudio.co.uk/projects/the-cineroleum>>

activando el programa educacional dentro de un sistema controlado donde el uso es deudor del tipo de espacio que ya está construido.

Reconvertir debe dar un paso más, debe dejar espacio para que el usuario precise otras formas y programas. Reciclar debilita las arquitecturas, despojándolas de seguridades y solidez. Un proceso continuo de convertir algo en otra cosa de manera continua, imparables e infinita, convertirá las arquitecturas en soportes cada vez más frágiles, despojados y desposeídos, que acaban rompiéndose en vacíos zombis.

Aprovechemos la característica de que un uso es limpio y no deja huella sobre un soporte, que los objetos se configurarán instantáneamente según la explotación individual de los programas. Un ejemplo más reciente, de menor escala, que se enfrenta al proyecto anterior: The Cineroleum⁹ de Assemble Studio en Albion Buildings, en la calle Clerkenwell, Londres, Reino Unido, del año 2010. Se trata de una antigua gasolinera abandonada, al borde de la carretera de un solo carril más concurrida de Europa, transformada en un cine mediante una simple cortina ornamentada que la separa de la calzada. Una cortina con más de tres kilómetros de costura hecha a mano por un equipo de más de cien voluntarios, que han aprendido y experimentado juntos por manuales de instrucciones escritos durante el proceso de prototipado. Los materiales son industriales, recuperados o donados, los asientos están hechos de tableros de andamios y el mobiliario del vestíbulo se completa con sillas y mesas escolares de formica. La cortina se despliega cerrando y aislando un espacio: aparece un uso. Se repliega y desaparece ese uso, sustituido por otra imagen y, con ello, otros programas.

Hablaríamos, entonces, de arquitecturas «radicantes» frente a radicales.

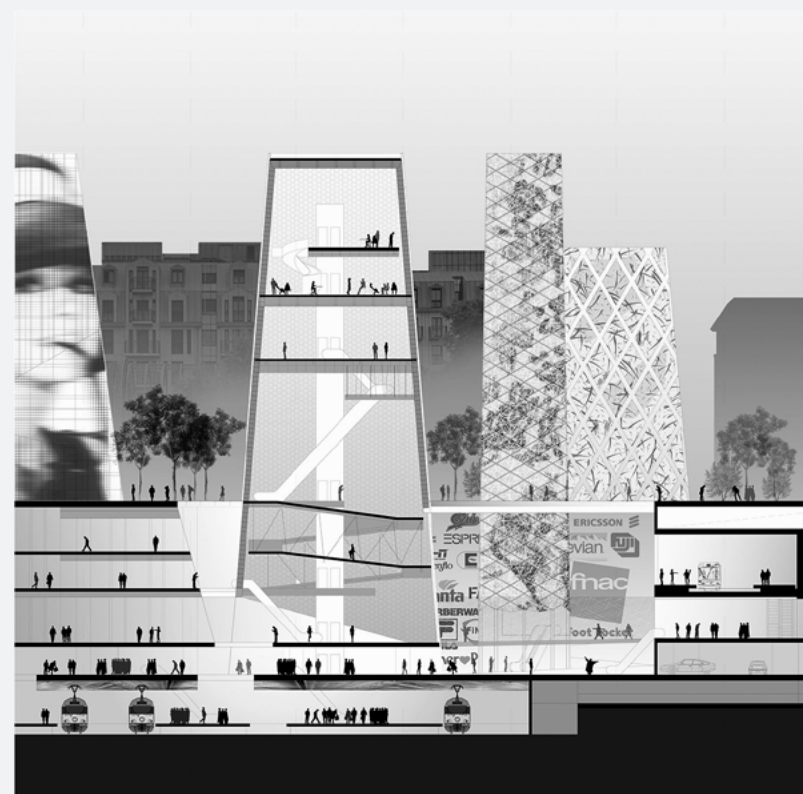
Para seguir con un léxico vegetal, el individuo de este principio del siglo XXI evoca plantas que no remiten a una raíz única para crecer, sino que crecen hacia todas las direcciones en las superficies que se les presentan, y donde se agarran con múltiples botones, como la hiedra. Esta pertenece a la familia botánica de los radicantes, cuyas raíces crecen según su avance, contrariamente a los radicales, cuya evolución viene determinada por su arraigamiento en el suelo. El tallo de la grama es radicante, como lo son los serpollos de las fresas: hacen crecer raíces secundarias al lado de la principal. El radicante se

desarrolla en función del suelo que lo recibe, sigue sus circunvoluciones, se adapta a su superficie y a sus componentes geológicos: se traduce en los términos del espacio en que se encuentra. Por su significado, a la vez dinámico y dialógico, el adjetivo *radicante* califica a ese sujeto contemporáneo atormentado entre la necesidad de un vínculo con su entorno y las fuerzas del desarraigo, entre la globalización y la singularidad, entre la identidad y el aprendizaje del Otro. Define al sujeto como un objeto de negociaciones (Bourriaud, 2009, p. 56).

Radicantizar no es reutilizar desde fuera, sino permitir que los espacios encuentren nuevos substratos para absorber usos urbanos o arquitectónicos. Un edificio reutilizado continúa una historia lineal, sigue en el punto a donde lo dejaron. Un edificio reusado es un trasplante en otra base. Un edificio, un elemento, reconvertido busca en el terreno otras raíces (espacio, historia, programa,...) y una nueva posición sobre él.

Los programas en el proyecto de Xaveer de Geyter y oma de 2004¹⁰ para la reconversión del mercado de Les Halles de París se hunden en el subsuelo y se levantan sobre la cota cero de la ciudad en un ejercicio de autosubsistencia, aparentemente independiente de los arquitectos. Se anclan a los lugares de conexión infraestructural y se alzan para tomar luz y dar imagen a las personas que se mueven por fuera de los subterráneos. Los programas buscan el aire y se extienden. Son radicantes los programas, radicantes los edificios, radicantes los espacios.

El radicante puede sin daño separarse de sus raíces primeras, volver a aclimatarse: no existe un origen





único, sino arraigamientos sucesivos, simultáneos o cruzados. Cuando el artista radical quería volver a un lugar originario, el radicante se pone en camino, y sin disponer de ningún espacio adonde volver, no existe en su universo ni origen, ni fin, excepto los que decida fijarse para sí mismo (Bourriaud, 2009, p. 58).

Los espacios encuentran otros terrenos abonados sobre los cuales construir nuevos recorridos. Logran modificar diagramas funcionales sin negar la historia anterior. El espacio no está anclado a unos signos, ni a unos programas, ni a unas estructuras, sino que se reconfigura por sí mismo, según detecta el usuario, en constante invención, al estar en él presente. Hace trabajar a los materiales y los significados que fueron pensados hace tiempo de una sola manera prefigurada en otras identidades y configuraciones. Las formas y volúmenes se mantienen aunque las configuraciones en detalle o las organizaciones funcionales puedan negarlas.

Lo radicante difiere así del rizoma por su insistencia en el itinerario, el recorrido, como relato dialogado, o intersubjetivo, entre el sujeto y las superficies que atraviesa, en que se arraiga para producir lo que se podría llamar una instalación: instalarse en una situación, un lugar, de manera precaria, y la identidad del sujeto no es sino el resultado provisional de esa

acampada, en que se efectúan actos de traducción (Bourriaud, 2009, p. 62).

En el proyecto del Comedor de Guadurnal, en Esmeraldas, Ecuador, del año 2018, del grupo de arquitectos Al Borde,¹¹ las piezas se reconfiguran porque desde el principio ya tenían ese gen radicante. Se trata del pabellón alemán para la Conferencia Mundial de la ONU Hábitat III del año 2016, elaborado con el patrocinio del Instituto del Fondo Nacional de la Vivienda para los Trabajadores (Infonavit) de México. Desde el inicio, la idea propuesta era que el pabellón tuviese una segunda vida, buscando un fin social en la reconversión. Junto con el estudio de arquitectura Taller General, se estudió su transformación suave en unos comedores para la comunidad de Guadurnal, afectada, desde el terremoto de abril de 2016, de graves deficiencias en equipamientos comunitarios urbanos. El conjunto entrelazado original, dos naves interseccionadas con vigas de madera compartida, se separa en dos piezas diferentes de formas arquetípicas; una casa. Cada pieza busca cómo asentarse en el lugar —es la única aportación inédita— y ajustar la cubierta para adecuarse a su actual clima.

Una arquitectura tiene en sí el germen de su regeneración en todos los ciclos de vida posible, en el mismo sentido biológico del que habla Daniel Kochland (2002) en su

¹¹ <http://www.albordearq.com/comedor-de-guadurnal_guadurnals-lunchroom>

descripción de uno de los pilares que definen a los seres vivos. No necesita ni del borrado ni del reciclado industrial. Cada espacio u objeto arquitectónico tiene planes y recursos para compensar las pérdidas de energía, mediante la resíntesis de los recursos constituyentes espaciales, la reordenación de circulaciones y diagramas organizativos o el reinicio, dividiéndose y reorganizándose como si fuese por primera vez, manteniendo las propiedades genéticas, esto es, las propiedades espaciales del espacio público insertas en él.

El complejo West Village Basis Yard de Liu Jiakun, del año 2015, es un centro multifuncional, residencial, cultural y comercial reconvertido, generado en un antiguo campo de golf y un *natorium* de la ciudad de Chengdu, China.¹² El trozo de ciudad vuelve a ser desde cero, aunque la memoria colectiva y lo local de su pasado se mantiene. Las nuevas necesidades y recursos sociales (actividades deportivas y de ocio, eventos culturales y artísticos, la moda y las industrias creativas) se apoyan en una pasarela para peatones y ciclistas entrelazada alrededor del patio que conecta cada piso del edificio, desde el subsuelo hasta el techo convertido en la relectura del espacio público. El patio abierto verde es la memoria que modifica los bloques residenciales con unas verandas continuas que permiten que cada tienda se enfrente a la calle independientemente.

La regeneración no sólo es de edificios nuevos, sino, sobre todo, por aumentar la circulación previa de personas.

El tiempo son puntos aislados cuyos trazos nos hacen recordar una flecha o una narrativa. Un proyecto también puede nacer *ex novo* desde una posición radicante. Las ecochimeneas del barrio Santa María de los Ángeles, que realizamos para el Ayuntamiento de Madrid en el año 2000, insertan esa idea en el programa funcional convirtiendo lo que inicialmente eran unas instalaciones específicas de un *district heating* (unas chimeneas de evacuación de vapor de agua) en una plaza pública urbana (Soriano, 2015). La elección de un material de comportamiento reversible entre verano e invierno y con propiedades lumínicas, al tejer en el textil de teflón con fibra de vidrio, permitió que el proyecto se desenganchara de los usos funcionales industriales y se reenganchara, agarrándose con fuerza, sobre un espacio público en germinación. El revestimiento textil es una cubierta que formalizará una plaza, promoviendo un gesto radicante.

Lo radicante no borra el material obsoleto, ni desvanece las experiencias vividas, ni olvida lo que los espacios pudieron promover, sino que amplifica o se apoya en las posibilidades de los objetos construidos, regenerando la arquitectura en un nuevo ciclo operativo.



¹² <<https://divisare.com/projects/326479-jiakun-architects-west-village-basis-yard>>

Bibliografía

- GUÍA DE ARQUITECTURA DE MADRID** (2003). Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.
- Tisspas**. *Taller para la innovación y el desarrollo de servicios y productos arquitectónicos sostenibles* (2010). Murcia: Observatorio del Diseño y la Arquitectura, Gobierno de la Región de Murcia.
- BOURRIAUD, N.** (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- GEORGESCU-ROEGEN, N.** (1971). *The Entropy Law and the Economic Process*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- HARDINGHAM, S., & Rattenbury, K.** (2007). *Supercrit#1: Potteries Thinkbelt*. Londres: Routledge.
- JEVONS, W. S.** (1865). *The Coal Question. An Inquiry Concerning the Progress of the Nation, and the Probable Exhaustion of Our Coal-Mines*. Londres: Macmillan and Co.
- KOCHLAND, D.** (2002). «The seven pillars of life», *Science*, vol. 295, n.º 5563, pp. 2215-2216.
- LATOCHE, S.** (2003). *Pour une société de décroissance*. París: Le Monde Diplomatique.
- (2007). *Petit traité de la décroissance sereine*. París: Mille et Une Nuits.
- (2008). *La apuesta por el decrecimiento*. Barcelona: Icaria Editorial.
- MINGUET, J.** (2017). *Obliteración en la arquitectura del tardocapitalismo*. Tesis doctoral, Málaga, Universidad de Málaga.
- OBRIST, H.-U., y Wentworth, R.** (2015). *Richard Wentworth: Making Do and Getting by*. Londres: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- OSWALT, P.** (ed.) (2005). *Shrinking Cities. Volume 1*. Ostildern-Ruit: Kulturstiftung des Bundes.
- (ED.) (2006). *Shrinking Cities. Volume 2*. Ostildern-Ruit: Kulturstiftung des Bundes.
- PRICE, C.** (2003). *The Square Book*. Chichester, West Sussex: Wiley-Academy.
- SORIANO, F.** (2015). *Ecochimeneas. Ecochimneys. Arquitectura viva*, 171, pp. 66-69.
- ÚRCULO, L.** (2014). *Paraísos de la memoria*. Consultado en <<http://prensa.luisurculo.com/paraisos.pdf>> (24 de junio de 2018).

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p



p

p

p

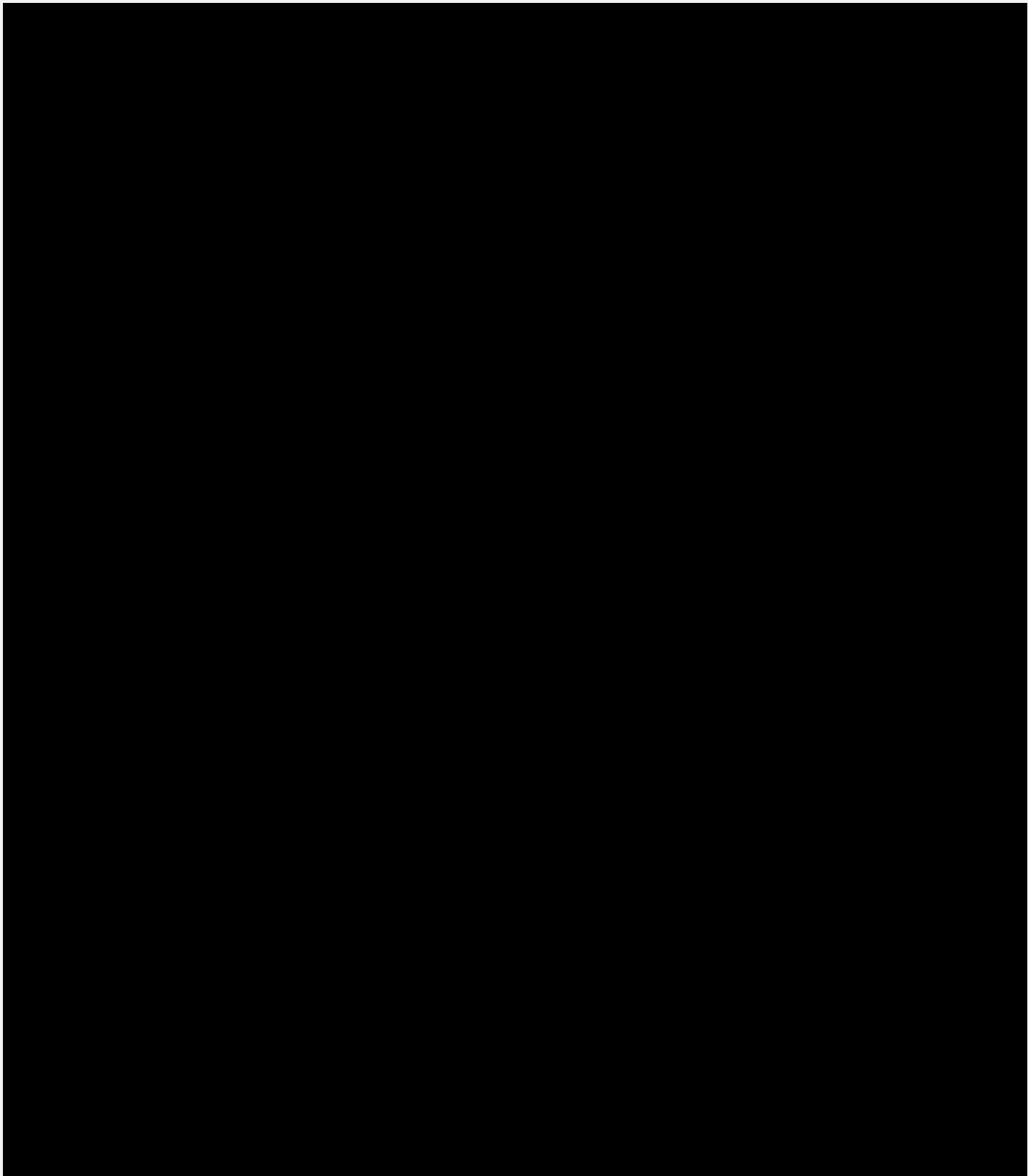
p

p

p

proyectar sobre lo construido

*Reflexiones (abstractas) acerca del hacer en el espacio arquitectónico,
a partir de experiencias proyectuales (concretas) en el edificio
de la Facultad de Ingeniería de Julio Vilamajó*



1 Este escrito tiene origen en el Seminario de Técnicas de Investigación, del doctorado de FADU, desarrollado el 19 de abril de 2019. Su título —*Proyectar sobre lo construido*— fue sugerido por el director del doctorado, el doctor arquitecto Roberto Fernández. La actividad procuró eludir lo descriptivo para abordar aspectos más generales del proyecto de arquitectura. Tuvo

como base dos presentaciones con gran número de imágenes: *5 comienzos para 17 registros*, centrada en la tesis doctoral, y *El objeto de proyecto*, a partir de intervenciones personales en el edificio de la Facultad de Ingeniería (entrepisos en Sala de Máquinas, Polifuncional Massera, inquiet y la tesis doctoral vista como proyecto). Este trabajo las reúne y adapta en dos

discursos paralelos —texto e imágenes comentadas—. El proyecto debe interpolarse entre ambos.

2 Gustavo Scheps es arquitecto y doctor en Arquitectura por la ETSAM, Madrid. Exdecano y catedrático de Proyectos en FADU, Udelar.

Cóncavo/convexo: *La alternancia de lo cóncavo y lo convexo ilustra una idea sencilla: un proyecto imbrica muchos proyectos al mismo tiempo. Al proyectar, las partes —vistas en sí mismas como objetos de proyecto— devienen totalidades convexas que, a su vez, se incorporan en otros todos cóncavos (por su lado, ellos también convexas partes de otros todos). La integración da forma, al mismo tiempo, a las partes y al todo que definen el objeto de proyecto. La matrioska desborda —en más y en menos— los límites que, de hecho, el hábito, las expectativas del imaginario colectivo y del oficio le asignan al encargo.*

Proyectar...

Cuando hablamos de *proyectar* —o del *proyecto*—, casi siempre lo hacemos a partir de *productos*, de los resultados del proyectar. Sin embargo, proyectar es *acción*. Cuando analizamos un producto, cualquier producto —un croquis, un plano, un edificio—, el proyectar como tal ya no está. Acaso con esfuerzo se lo pueda reconocer en algún reflejo indirecto.

En arquitectura, *proyecto* adquiere diferentes significados. Aunque están vinculados entre sí, son muy diferentes, y a menudo los intercambiamos, casi sin darnos cuenta. *Proyecto*, o *proyectar*, puede referir a un *proceso* o a su *producto*. Pero, además, puede invocar —y esto es importante por lo específico— a un *tipo particular de pensamiento* que sostiene la *praxis* y habilita el resultado. Se lo alude de diversas formas: mirada de arquitecto, cabeza de arquitecto, inteligencia proyectual o inteligencia proyectiva, pensamiento de proyecto o, simplemente, al decir *proyectar*.

Desplazar el sentido entre proceso y resultado cambia el campo de análisis. El equipamiento cognitivo aplicable para estudiar uno u otro difiere. El proyectar es dinámico: es un devenir de ideas que fluyen. Son procesos conjeturales e iterativos que, orientados por su heurística inherente, operan en la incertidumbre para gestar patrones de definición creciente. Los productos son consecuencias de esos procesos: concretos, fijos, tangibles, mensurables, cotejables, clasificables. Asumir que procesos y productos habitan en dimensiones diferentes que se intersecan es un artificio útil para el análisis.

Apoyarse en productos es inevitable para entender la arquitectura, pero si queremos aproximarnos a sus

cuestiones esenciales, y más aún, para orientar la formación arquitectónica, se debe ejercitar la interpolación de dinámicas *entre* los productos.

El proyectar no se reconoce ni se aprende pasando la película en reversa. Es inútil tratar de entender el proyecto mirando hacia atrás: solo se *proyecta* hacia adelante. Indagar *cómo está armado* un producto, detectar o enumerar sus lógicas, rasgos o filiaciones, encajar los casos en taxonomías, no alcanza. Interesa no sólo entender el artefacto terminado, su constitución final, sino intuir *cómo fue armado*, lo que requiere bucear en los procesos que se adivinan *entre* los resultados. Más que analizar productos estáticos, se requeriría empatizar con procesos dinámicos. En definitiva, investigar en el proyecto, sea para entenderlo o para formarse en la disciplina, requiere *generar un nuevo proyecto*, lo que no debe confundirse con emular o fingir el proceso: se trata de desplegar una nueva acción de naturaleza arquitectónica, apoyada en el pensamiento del proyecto.

Los productos siempre son escalones intermedios. Son finales e inicios potenciales de procesos de proyecto que, yendo unos sobre otros, se realimentan, se entrelazan en el tiempo y trascienden las búsquedas orientadas a objetivos concretos. Estos procesos suelen empezar antes y terminar después de sus comienzos y finales aparentes: los arquitectos estamos proyectando lo que aún no se nos ha encargado y seguimos proyectando cosas que ya entregamos. En este sentido, ¿quién y cuándo empieza un proyecto? ¿Quién y cuándo lo termina?

... sobre lo construido

Se repite que, en un proyecto, nunca se parte de cero. La afirmación acude a dos razones incontrovertibles (que acaso sean la misma): el poblado mundo íntimo de los proyectistas y la imposibilidad del contexto vacío —ni siquiera del todo factible en ejercicios abstractos—.

Entonces... ¿Siempre se parte de lo construido? Sí, pero no. No se parte de lo *construido*, sino de su *interpretación*. El matiz es significativo.

Interpretar supone un ejercicio de intelección, que *da forma y asigna valor*.

Un caso particular y extremo ocurre cuando la preexistencia ya tiene un mérito social o cultural reconocido, que deviene dato fijo; cuando la interpretación del proyectista (fuertemente presionada y condicionada) *debe* incorporar esta valoración previa y negociar con ella. Al proyecto se le impone la responsabilidad extra de preservar aquellos valores e —idealmente— potenciarlos.

Sin embargo, intervenir en preexistencias prestigiadas sólo pone en evidencia un aspecto más general, aunque a veces inadvertido: todo proyecto se integra en contextos recursivamente incluyentes, a los que afecta. Establecer el espacio de proyecto supone —*siempre*— definir su *profundidad* escalar, asignar *significados, relaciones y jerarquías* a lo preexistente. En definitiva, darle *forma*. Más que interpretarlo, a los efectos del proyecto, significa establecer su *naturaleza*. Es un ejercicio de libertad e imaginación creativa, de naturaleza proyectual.

Reconocer- *En cierto modo, cada mirada*
recrear- *(re)crea el mundo. El flujo de*
crear *datos que incorporamos desde el allá afuera se entrelaza con el mundo subjetivo para construir una visión de la realidad. Así visto, la comprensión es creativa.*

En arquitectura, es recurrente hablar de la simultánea construcción *las partes y el todo* (que es más que la suma de las partes). Pero curiosamente, en la práctica —demasiado a menudo—, este impulso se frena al alcanzar la *envolvente trivial* del encargo. No cuesta visualizar que el proyecto se multiplica hacia dentro de esos límites *aparentes*, pero es menos claro que también se extiende hacia afuera.

Un *proyecto siempre es (o participa en) una multiplicidad de proyectos imbricados*.

Una visión sistémica permite advertir la *indefinición inicial* del espacio en el que el proyecto interviene. Es potestad del proyectista definir cuál será la *profundidad de campo* que ha de adoptar —y a la que ha de adaptar— su diseño, qué escalas de apreciación pondrá en foco al proyectar. Al hacerlo, practica una simplificación de la realidad, una *reducción, funcional* al proyecto, que es un acto de proyecto.

Podrían distinguirse dos grandes modalidades proyectuales: adoptar sistemas formales *dominantes*, que controlan la mayor parte de las variables incorporadas en el proyecto, o dejar el proyecto *subsumido* en sistemas a los que se integra pero quedan mayormente fuera de su control.

Trabajar con sistemas subsumidos es más frecuente en lo urbano territorial, y con sistemas dominantes, en lo edilicio. Pero no es taxativo. La definición de una estrategia proyectual no es privativa de ninguna escala (aunque pudiera serlo el instrumental teórico-práctico que se aplique).

Proyectar en preexistencias valiosas es un caso particular de estrategia *subsumida*: el entorno es notorio y *activo* a los efectos del proyecto, no puede controlarse ni alterarse e impone condiciones.

Desde este punto de vista, según el cual el proyecto no se agota en un baricentro escalar único, sino que reconoce planos escalares múltiples a los que se integra, empieza a definirse un nuevo tipo de *objeto*, menos intuitivo, que no termina en sus límites aparentes, sino que se extiende en el *espacio* y que incorpora *tiempos* diferentes.

¿Qué hacen los arquitectos? *Llamemos objeto a todo lo que se distingue de lo que no es él. La acción creativa que subyace en el reconocimiento puede ser el resultado de aplicar una construcción histórica: son los objetos aprendidos, cuya identificación es transmitida culturalmente. O puede ser el producto —aprehendido— de una propuesta innovadora convincente.*

En su ímpetu por comprender la realidad —obedeciendo a una pulsión innata de la mente—, la humanidad sigue el cartesiano instructivo de dividirla en partes menores, más accesibles al intelecto. De este fraccionamiento del mundo surgen las especializaciones. Los evidentes avances en la precisión descriptiva y de la eficacia predictiva del conocimiento científico dan cuenta de la eficacia del modelo. Al mismo tiempo, el conocimiento acumulado resulta ser la limitante más fuerte para el desarrollo del propio conocimiento, por la sombra tautológica que arroja sobre sí mismo.

Ensimismadas en sus dominios de validez, las especializaciones fragmentan la descripción de la realidad. *Cada vez sabemos más, cada vez entendemos menos*, cuestionan los paradigmas de la complejidad, que se despliegan con creciente incidencia.

La arquitectura no describe el mundo *como es*, sino que propone cómo *puede ser*. Sus lógicas escapan al método científico; no obstante, su potencialidad como constructora de conocimiento original es grande. El uso y las costumbres acotan las incumbencias de lo arquitectónico y lo conducen al restrictivo (y confortable) encierro de lo rutinario, de volver con previsibilidad a dar soluciones conocidas a problemas conocidos —y a lo mejor, en buena

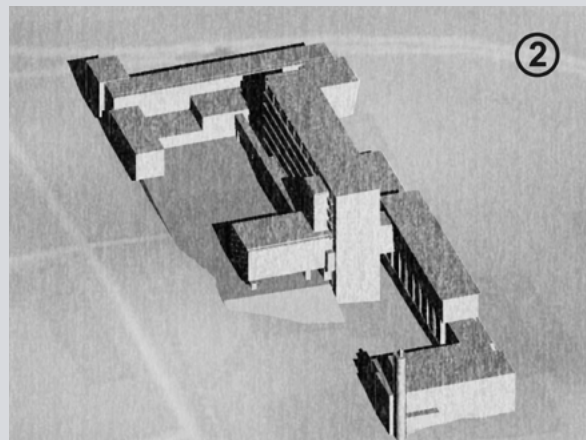
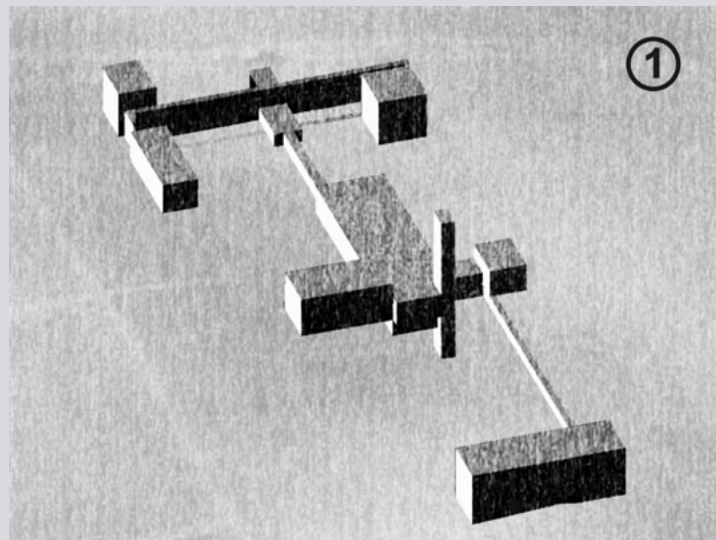


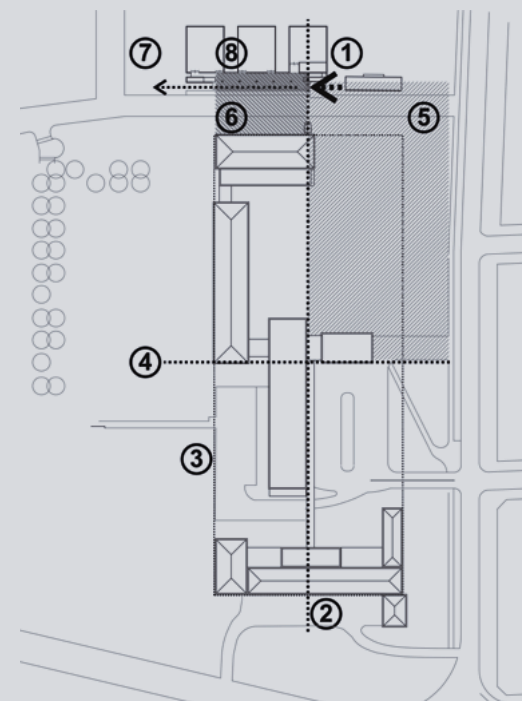
INTERPOLAR UN VACÍO:

Sala de Máquinas (1992-2001)

La circulación interior de Ingeniería puede interpretarse como una secuencia pulsante de espacios, contrastantes en proporciones y dinámicas (1) según transcurre por los volúmenes (2). Culmina en tres grandes vacíos, de los institutos de Máquinas, Eléctrica y Ensayos de Materiales. Máquinas, al norte, era el único que se mantenía inalterado. En una caja vacía de $45 \times 15 \times 15$, se pidió instalar 2000 m² de oficinas, con mínimos apoyos a fin de mantener un gran modelo de puerto en la planta baja (que estaría en funcionamiento durante la obra, hoy sustituido por un espacio polivalente).

La solución preserva el amplio vacío y lo gradúa para llegar a los pequeños despachos. Dos bandejas rectas, de barandas opacas, dividen el espacio en tercios y se entrelazan con tres bandejas curvas de barandas ligeras. La estructura cuelga de los nudos de los pórticos existentes con tensores que modelan el espacio. En contraste con el hormigón de la caja, todo lo nuevo es metálico. Ambos sistemas comparten lógicas geométricas y dialogan en la construcción de un espacio de intensa dinámica que se reintegra a las secuencias espaciales preexistentes.





**EXTRAPOLAR UN ADYACENTE IMPREVISTO:
Polifuncional Massera (2006-2010)**

El proyecto incluye 4500 m² de espacios flexibles y transformables destinados a la enseñanza. El espacio peatonal entre ambos edificios fue un tema principal del diseño. Tres bloques de hormigón muy liso (en referencia a las materialidades del edificio histórico) definen una volumetría transversal a la Sala de Máquinas. El nuevo proyecto adopta proporciones, dimensiones, materiales y cualidades espaciales del edificio histórico.

El acceso (1) no se ha definido *localmente*, sino atendiendo a un marco mayor. Se ubica en el eje de la chimenea, la cual remata el eje mayor (2) del rectángulo de 200 x 81 m (3) en que se inscribe el edificio histórico, cuyo eje menor (4) alinea acceso y espacios relevantes. Antes de entrar al

nuevo edificio, aún se está en el gran cuadrante frontal (5) desde el que se ve el ingreso a la Facultad. Al trasponer la puerta, se ingresa al ámbito de la peatonal (6), enfrentando la vista lejana del mar (7). El hall de planta baja (8) forma parte del espacio de la peatonal, hacia la que se proyecta como parte de un subsistema compositivo metálico que cuelga de los volúmenes de hormigón. La larga vidriera horizontal, separada del suelo, establece un contrapunto con la vertical de la chimenea.

>>> medida, obsoletos—. Esto aumenta la brecha con las problemáticas y necesidades contemporáneas, en creciente expansión. En un círculo vicioso, la disciplina se autolimita y, en buena medida, cultural y socialmente empieza a perderse el potencial de su aporte.

Asumiendo con pragmatismo que acerca de la naturaleza de la arquitectura no hay una verdad por descubrir, sino definiciones a proponer, más que subrayar diferencias obvias entre las distintas ramas de su hacer se requiere un esfuerzo creativo para reencontrar fundamentos comunes. Es indiscutible que son distintos lo urbano, lo territorial, lo edilicio. Las diferencias instrumentales son evidentes. Pero no parece inteligente fundar esta reflexión en lo procedimental y sus herramientas, en gran medida destinadas a abordar ciertos problemas y *objetos* (v. g. ciudades, edificios) conocidos, originados en paradigmas que, muy posiblemente, estén en camino de la obsolescencia.

La tiranía (tautológica) de los objetos «Los seres humanos [...] trazamos fronteras conceptuales en torno a entidades que nos sea fácil percibir y, al hacerlo, conformamos lo que aparenta ser nuestra realidad.»³

La razón objetualiza. Como consecuencia de su capacidad de abstracción, la inteligencia divide la realidad en entidades cuyo reconocimiento se ha probado alguna vez útil para la supervivencia. Clasificarlas y generalizarlas facilitó la acción colaborativa inteligente. Reconocemos los objetos que conocemos, y este conocimiento condiciona lo que podemos conocer.

Suele identificarse la arquitectura por los *productos* que genera.⁴ La tendencia a la especialización forma una firme alianza con esta generalizada idea de asumir la identidad disciplinar a partir de las *cosas que produce y los conocimientos que se requieren para hacerlas*, lo que alienta a segmentar la disciplina en ramas o escalas. El equipamiento cognitivo al que estas, a su vez, recurren es funcional al abordaje y a la manipulación de las categorías de objetos a las que están adscriptas. El conjunto de estas prácticas técnico-teóricas se condensa en el saber hacer especializado, en el *oficio*.

El *oficio* fija la atención en los objetos que produce. Este instrumentado (y transmisible) *saber hacer* acaba en la *piel* de las *cosas* hacia las que se orienta. El objeto tiende

a aislarse en sí mismo; acapara la visión, *aplana* la mirada.

El *oficio* es un poderoso auxilio de la intuición para operar en el contexto de incertidumbre característico de cualquier proceso de proyecto. Pero, a la vez, es limitante, por ser una hoja de ruta, un camino probado para generar algo que —de antemano (más o menos)— se anticipa. La confusión se instala al identificar *oficio* (la aplicación de técnicas adquiridas, desarrolladas con fines específicos) con *disciplina* (saberes, principios, métodos y objetivos específicos que permiten avanzar en la creación de conocimiento original).

Replicar con *variantes marginales respuestas* a problemas conocidos es poco útil en tiempos de cambio como los que vivimos. El apego a ciertas nociones preconcebidas —como *ciudad*, por ejemplo— puede llegar a dificultar la representación y comprensión de fenómenos actuales.⁵ De nuevo, amenaza con cerrarse sobre sí mismo un circuito tautológico. El *know-how* del *oficio*, desarrollado para diseñar cierto tipo de *objetos*, condiciona las herramientas a emplear. Las herramientas, a su vez, condicionan el resultado que es posible obtener.

Los inciertos límites del objeto de proyecto

A nivel popular e incluso especializado, la atención excluyente se traslada cada vez más a los objetos y su construcción, material o conceptual.⁶

Los objetos son tranquilizadores, remiten a algo conocido y previsible con lo que creemos saber qué hacer. La tendencia hacia lo objetual es creciente, hacia el influjo de la presión adaptativa que imprime la cacofónica sobrea-bundancia informativa del mundo globalizado, eminentemente visual, que, en los hechos, configura un entorno de nueva clase al que incorporarse.

Plantear relaciones es inquietante: son abiertas, inciertas, no necesariamente compartidas. El proyecto desata infinidad de relaciones. Es inevitable que los objetos arquitectónicos reverberen en el continuo espacial y temporal del hábitat. Su impacto directo o indirecto alcanza desde nuestro entorno concreto escala 1:1 a lo invisible —por pequeño, por inmenso, por lento o por rapidísimo—; va desde la físico-química de los materiales hasta lo planetario. Esta condición multiescalar a menudo es omitida en maniobras proyectuales automáticas o en el análisis de obras. La confianza acrítica en el *saber hacer* puede inmovilizar el punto de vista proyectual, estancándolo en las previsibles condiciones atribuidas al producto esperado y sus restricciones immanentes.

3 HOFSTADER, D. (2008). *Yo soy un extraño bucle*. Barcelona: Tusquets Editores.

4 De acá en más, cuando en el texto se mencionan *productos* u *objetos* arquitectónicos, se hace referencia a todo lo que pueda ser concebido u obrado arquitectónicamente, con independencia de la escala (un edificio, un elemento de equipamiento, una ciudad, etcétera). A los productos de la arquitectura habituales

se incorporan las potenciales respuestas a las demandas novedosas que la realidad plantea a la disciplina, así como también los campos existentes aún inexplorados arquitectónicamente. La lista está en permanente expansión.

5 El tema es reconocido desde tiempo atrás. André Corboz explica: «El apego a la noción de ciudad crea problemas para comprender y representar las megalópolis de

hoy» (conferencia dada el 22 de octubre de 1993; tomada de <<https://www.epfl.ch/labs/lasur/wp-content/u/2018/05/CORBOZ.pdf>>). Pope afirma: «La ciudad contemporánea es invisible. El proceso de desarrollo urbano carece del marco conceptual que nos permita entenderlo [...]. Mientras la ciudad contemporánea está en todas partes y siempre a la vista, es totalmente transparente para

Los *objetos arquitectónicos no triviales*, entendidos como sistemas entrelazados, son complejos y no unánimes. En tanto entidades transescalares, al integrarse en sistemas externos que trascienden el límite aparente que el constructo social y disciplinar les prefigura, influyen y alteran la continuidad del *espacio*.

La arquitectura, pues, no diseña (sólo) objetos, sino (fundamentalmente) espacios.

Es en el espacio donde se manifiestan las relaciones. Y el espacio se manifiesta en las relaciones. La arquitectura propone y construye relaciones, disgrega, combina, integra, conecta: da *forma*.

Del objeto al espacio: un conveniente cambio de paradigma

El espacio ha sido abordado por estudios que buscan entender la arquitectura desde claves propias y específicas, y no desde miradas ajenas, como la escultura o la historia. Zevi, Gideon, empiezan a considerarle como la característica fundamental de la arquitectura, a partir de nuevas concepciones del espacio arquitectónico que se desarrollan en el s. xx. [...] La Modernidad quiso establecer un nuevo modo de entender y proyectar la arquitectura, con un discurso que fuese más allá de una cuestión de estilos [...], y afirmar, en su lugar, que la definición conceptual del espacio [...] forma parte [...] de las elecciones implícitas o explícitas de cada proyecto o modo de proyectar.⁷

Estos abordajes quedan hoy—hasta cierto punto—relegados por miradas entomológicas, obsesivas en sus clasificaciones de objetos e imágenes.

Además de (o más que) ser productora de *objetos*, la arquitectura *transforma el espacio*.

En esta acción de transformación es que operan los *objetos* de la arquitectura (de nuevo, para evitar confusiones: cualquiera sea su escala y programa). Agregados al valor que posean en sí mismos —estético, tecnológico, simbólico, didáctico—, los objetos son *instrumentos* mediante los cuales el espacio se transforma y se carga de atributos específicos.

Al instalarse en el espacio, los objetos lo hacen visible, lo modifican. Aumentan su complejidad al agregarle variables y conexiones. La arquitectura introduce deformaciones

intencionadas al espacio, lo convierte en lo que no era. Relaciona elementos y campos, vincula ámbitos escalares que no se conectaban antes de que el proyecto infiltrara unos en otros. El *proyecto* se manifiesta *entre* las diferentes escalas; los productos, *en* las escalas. La integración define un nuevo *objeto de proyecto complejo*, continuo pero matizado, interescalar y acaso inconstante.

Espacio como materia

El arte en el manejo del espacio tiene consecuencias bien concretas en cuanto a la calidad de la arquitectura. Para entenderlo, basta ver la obra de Vilamajó: sus edificios, sus planteos territoriales. Además de la sensibilidad y las cualidades formales y técnicas que la distinguen, su arquitectura se incorpora como parte del lugar y lo redescubre, lo refunda, logra dar del sitio una nueva versión, consistente con su esencia. En sus mejores obras, convierte el ámbito que la contiene en parte del proyecto y nos hace partícipes de la experiencia.

Por estar fuera de las claves interpretativas más difundidas, por no ser fáciles de extrapolar por analogía, las sutilezas del espacio son difíciles de transmitir y asimilar. Si se pretende que el espacio no sea sólo el impremeditado emergente de otras decisiones de proyecto, sino el resultado de definiciones voluntarias, se requiere un esfuerzo consciente por asumirlo como *materia proyectable*, para diseñarlo con sensibilidad intencionada, para entenderlo en sus proporciones, transiciones, proyecciones, en sus integraciones multiescalares. Igual que para operar con la materia en los objetos, pensar y trabajar con el espacio requiere una formación dedicada, que habilite a trabajarlo como variable determinante en las diversas escalas de diseño.

Proyectar en la continuidad ≈ proyectar en la complejidad

Desplazar el punto de vista desde el objeto hacia el espacio tiene consecuencias relevantes, por cuanto remite la acción arquitectónica a la ininterrumpida continuidad (escalar) del espacio antropizado; un rasgo consustancial del dominio de validez disciplinar.

En la base heurística de la arquitectura está la capacidad de pensar en la continuidad, de proponer integraciones que restituyan la integridad en la heterogeneidad mediante formalizaciones interescalares. Desde el detalle a la obra completa, maneja, al mismo tiempo, el *todo* y las *partes*.

La visión del *proyecto complejo* (*cóncavo/convexo*) sustituye la concepción un *todo único y absoluto* por un *todo*

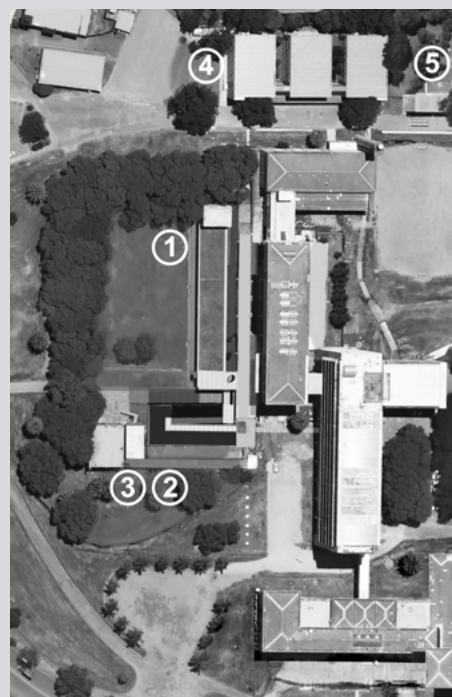
las concepciones urbanas bajo las que continuamos operando [...], incapaces de expandirse para incluir las formaciones radicalmente divergentes del urbanismo contemporáneo» (POPE, A. *Ladders*. Princeton Architectural Press).

6 Entre los años setenta y ochenta, se difundió el análisis tipo morfológico que intentó considerar entidades más complejas que los edificios aislados, o la ciudad

como objeto de estudio independiente. Se desarrolló una mirada de proyecto que buscaba considerar edificios y contextos. En lo estilístico, si bien se cuestionaba la mimesis, se reconoció un valor en la homogeneidad. El intento de objetivar las lógicas de acople de lo nuevo privilegió las cuestiones materiales y expresivas. Lo espacial quedó incorporado a definiciones tipológicas (en lo edilicio) y morfológicas

(en lo urbano), sin ser un tema en sí mismo.

7 YNZENGA, B. (2013). *La materia del espacio arquitectónico*. Buenos Aires: Nobuko.

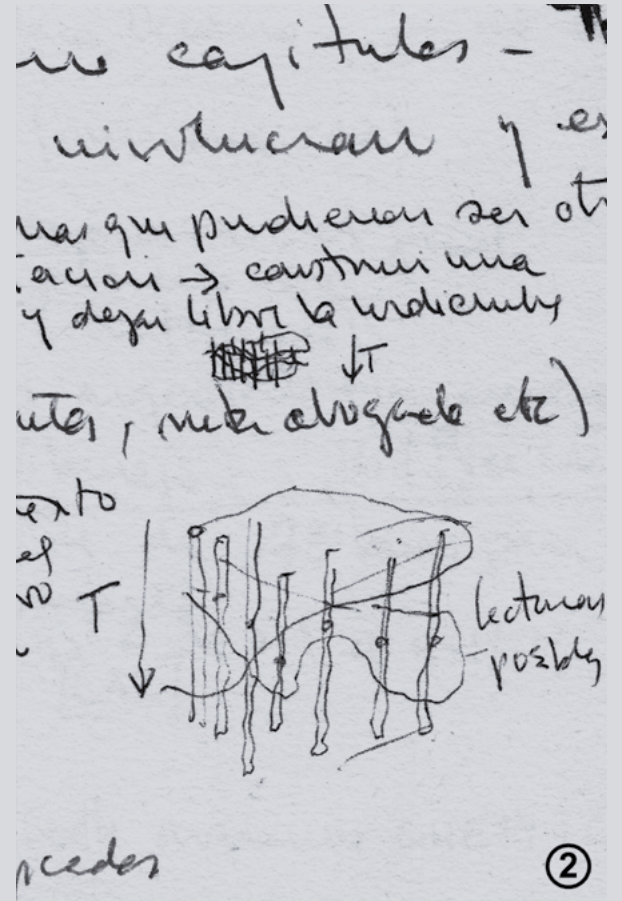


**INADVERTIDO PERO NO INVISIBLE:
Institutos de Computación y de
Estructuras y Transporte (2008-2018)**

El proyecto reinterpreta las lógicas del inconcluso espacio exterior del edificio de Ingeniería, dando respuesta a necesidades locativas actuales. El proyecto es un ejercicio de contención, pero no esconde su identidad; se ha buscado que actúe como una suerte de «ruido blanco» frente a las potentes volumetrías y trabajadas fachadas del edificio histórico. La morfología del INCO (2008-2010) (1) deriva del

edificio histórico, con el cual constituye un único *objeto de proyecto*. Su azotea jardín se integra a los espacios peatonales que plantea el magnífico porticado bajo la biblioteca. El IET (2008-2018) (2) se diluye como edificio y funciona como una gran rampa metálica, integrada a un sistema de plazuelas y pasajes que resuelven el desnivel de 4 m entre el ingreso al edificio, el fondo del predio y la peatonal junto al Massera. En la imagen se indican también: (3) Anexo Geotécnica (2000); (4) Polifuncional Massera (2006-2010); (5) CEI (proyecto).





NUEVOS ESPACIOS PARA LA ARQUITECTURA:

17 registros (tesis doctoral)

17 registros es una reflexión proyectual. Concebida como un proyecto de arquitectura, es, aunque de modo no trivial, una construcción arquitectónica sobre lo construido. El caso concreto se presenta de modo abierto desde la complejidad de sus variables y lógicas, eludiendo el discurso único. Diecisiete historias, sin un orden preestablecido (1), recogen y enlazan personajes, aspectos técnicos y circunstancias; insertan al autor y la obra en sus contextos.

El tema fue *espacializado* a fin de poder obrar con una heurística arquitectónica. Los diecisiete planos que se intersecan (los registros) son cortes del espacio. Presentan aspectos complementarios e invitan a recorrer con libertad el espacio que se esponja entre los registros, en lo que configura todo lo que contiene a los espacios-registros (partes). (2) Croquis de la primera intuición espacial de la tesis.

>>> *variable y relativo*, dependiente del *enfoque* del proyecto. Este idea es mucho más evidente si nos atenemos a lo espacial.

La arquitectura convierte la continuidad del espacio en una gradación de ámbitos interconectados, donde se desarrolla la vida individual y colectiva, lo privado y lo público; donde evoluciona la sociedad histórica, se moldea la sensibilidad individual y se modela el imaginario colectivo. Es protagonista en la conformación del *espacio existencial*.⁸

Si bien se mira, en el recorte escalar (v. g. edilicio, urbano) o temático (v. g. estructura, construcción) hay bastante de artificio conceptual y mucho de un imprescindible pragmatismo; ¿cómo salir de la encerrona?

Aperturas disciplinares *La arquitectura, disciplina del cambio, se ve inmersa en la gran transformación global contemporánea, de raíz tecnológico-digital. Los acelerados progresos impulsan transformaciones culturales y sociales tan profundas como imprevisibles. La inteligencia colectiva tiene dificultad para asimilar el cambio al ritmo necesario. Nuestros modelos, obsoletos sin que lo hayamos notado, son arrasados por una nueva realidad que se les impone con rapidez. Los viejos paradigmas —que perviven soterrados en las nuevas lógicas— no dan cuenta fehaciente de los nuevos estados. Apenas advertimos el futuro adyacente —lo posible hoy— en incierta expansión, sacudido por hallazgos disruptivos.*

La radical mutación (tecnológica-filosófica-económica-relacional-territorial-ambiental) —singularísima en la historia de la humanidad— propone nuevos desafíos a la arquitectura y trastoca sus nociones centrales. ¿Cómo evitar su obsolescencia, cómo evitar su estancamiento frente al cambio?

Para no perder pie, y sostener su vigencia con un aporte social y culturalmente valioso, la arquitectura deberá adaptarse a las transformaciones sin desdibujar su naturaleza. Aceptemos que se trata de una construcción cultural, un acuerdo que puede ser revisado y modificado.

Tal radical mutación la enfrenta a situaciones sin antecedentes, a problemas novedosos que aparecen en los límites de sus habituales incumbencias. Las transformaciones

contemporáneas trastocan varios de sus aspectos centrales, al punto de que la noción de *espacio existencial* parece estar cambiando.

Además de perfeccionar técnicas orientadas a generar los productos de siempre, cultivar el *proyecto* en términos de un *tipo de pensamiento* propio, que articula una *heurística arquitectónica* específica, permite que la arquitectura evolucione y amplíe su capacidad de respuesta, manteniéndose fiel a su raíz epistémica. Si el *oficio* funciona como una suerte de *piloto automático*, como una biblioteca de *macros* preparada para responder en situaciones previsibles, el *pensamiento de proyecto* es un *código fuente* que permite operar *arquitectónicamente* con aparatos cognitivos distintos en campos diferentes —sean escalares (v. g. edilicio, urbano, territorial) o sean segmentos disciplinares (v. g. obra, diseño estructural)—, o incursionar fuera de los dominios habituales y —por ejemplo— encaminar la generación de conocimiento original, o incluso participar con propuestas innovadoras en campos o temáticas aún no explorados, con acciones de naturaleza arquitectónica.

En resumen: no son los objetos que produce ni (sólo) el poseer algunos conocimientos (de los que ni siquiera es unánime el corpus imprescindible) lo que define al arquitecto, sino —sobre todo— cómo gestiona sus saberes y destrezas. Es la manera como mira el mundo, como le plantea interrogantes y las responde: es la específica manera como aprende a pensar. Posiblemente, en esto se asienten sus más relevantes aportes a la interdisciplina y radique su más poderoso recurso adaptativo.

La arquitectura opera *entre* las disciplinas que interviene en el espacio del hábitat, las integra, las *proyecta* al futuro. La singularidad de su hacer la convierte en una *especialización desespecializada*.

En lo esencial, la arquitectura reconoce y reorganiza las coordenadas de espacio, tiempo y significado para construir los lugares de la existencia. Los propone y acondiciona.

Pero su aptitud potencial no se restringe a una *única especie de espacio*, y mucho menos obedece a rangos escalares o temáticos recortados. La heurística arquitectónica resulta aplicable en dominios habitualmente no asociados con la disciplina, gestando *otro tipo de proyectos*.

El pensamiento del proyecto tiene la capacidad de *interpretar situaciones en términos de espacios*, en los que es posible aplicar su heurística especializada. Donde otros ven *objetos* propone *relaciones* mediante un manejo estratégico de la *forma* —entendida ya no desde lo visual, sino

8 NORBERG-SCHULTZ, Ch. (1980). *Existencia, espacio y arquitectura*. Madrid: Blume.

como el diseño de las lógicas que configuran una entidad compleja, multiescalar, que definen su autoconsistencia y su relación con el contexto—. El pensamiento de proyecto *espacializa*, lo que nos lleva a un trabalenguas epistemológico: *la especificidad de la especialidad no especializada es que espacializa*.

Esto invierte la ecuación. Ya no sólo sucede que el espacio es materia principal de la arquitectura, sino que la arquitectura puede *crear espacios*. Además de independizarse de la tiranía del objeto (para asumir la responsabilidad de concebir el objeto de proyecto complejo—extenso en el espacio y el tiempo—), puede imaginar, proponer y definir el espacio en el que el objeto complejo se despliega.

Este enfoque extrapola las destrezas propias de la arquitectura, que deberá continuar generando con solvencia creciente los productos con los que ya se la identifica (y, por tanto, se esperan). El presente enfoque busca contribuir para ello. Pero más aún, sugiere que la disciplina puede y debe anticiparse y ampliar su capacidad de aporte a otros campos; forzar sus propios límites, ampliar sus dominios de validez y aplicarse en nuevos contextos. Corresponde a los arquitectos señalarlos a la sociedad, para que esta amplíe en su imaginario el universo de posibilidades latentes y exigibles.

EDUARDO GRÜNER
JAVIER CORVALÁN
FEDERICO SORIANO Y DOLORES PALACIOS
GUSTAVO SCHEPS



APORTES

AVANCES



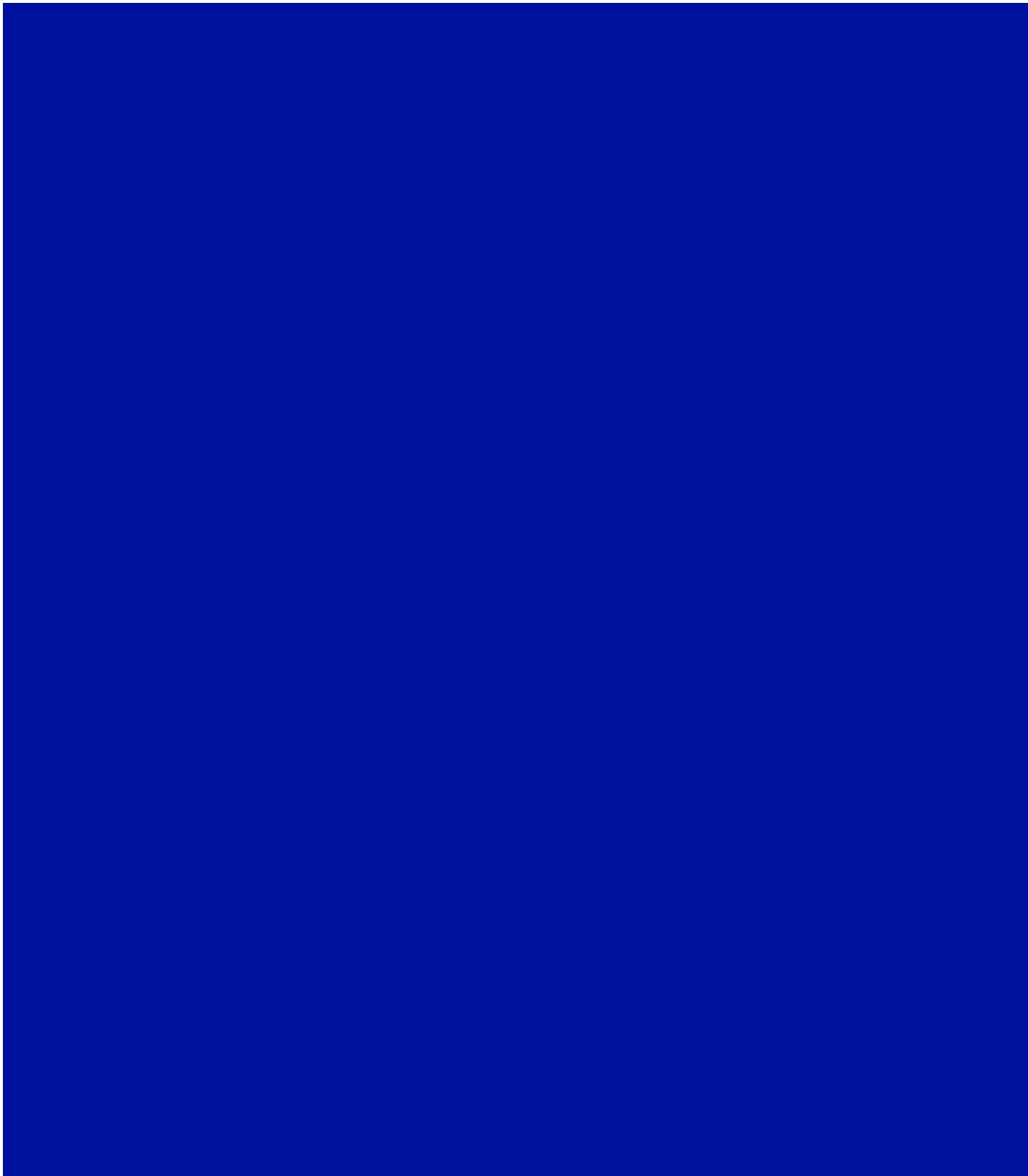
LAURA ALEMÁN
PEDRO BARRÁN CASAS
MARTÍN COBAS
MARTÍN FERNÁNDEZ EIRIZ
MATÍAS BECCAR VARELA
MIGUEL MARTIARENA
ANA ZAGORODNY

lugares comunes
arquitectos modernos y
filósofos neoempiristas
*(1924-1931)*¹

LAURA ALEMÁN²

1 El presente texto surge como revisión y ajuste de la ponencia presentada en las VI Jornadas Académicas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Montevideo, octubre de 2015). Es también un avance de mi tesis doctoral en FADU-Udelar, que se titula *Elogio de la transparencia. Arquitectura moderna y empirismo lógico (1927-1931)* y está en curso bajo la dirección de William Rey y Ricardo Navía.

2 Laura Alemán es arquitecta y doctoranda de la primera cohorte (2014-2016) del doctorado de la FADU-Udelar (Montevideo), facultad donde, además, enseña e investiga.



Experimentamos cómo el espíritu de la concepción científica del mundo penetra cada vez más en las formas de la vida pública y privada, en la educación, la enseñanza y la arquitectura, y que a su vez ayuda a conducir la organización de la economía y de la vida social según principios racionales. La concepción científica del mundo sirve a la vida, y la vida la acoge.³

Las notas que siguen procuran articular la temprana pródica neoempirista y el ideario de la arquitectura asociada a la *Neue Sachlichkeit*,⁴ con foco en la denominada «línea dura» y su vena científicista.⁵ Una apuesta que invoca el fugaz contacto entre estos dos mundos y vislumbra la existencia de mutuas coincidencias.

Esta opción tiene un anclaje histórico muy preciso: el contacto entablado a fines de los años veinte entre los maestros de la Bauhaus y los miembros del Wiener Kreis —Círculo de Viena (en adelante, *wk*)—, en sintonía con el mandato de Hannes Meyer y el giro rotundo que imprime a la escuela. Como Galison y Dahms han demostrado,⁶ grandes figuras del círculo vienés se acercan entonces a la célebre institución alemana, visitan su nueva sede en Dessau y dictan allí algunas conferencias, en medio de una trama que se extiende al Grupo de Berlín y otros núcleos linderos. Un hecho atractivo que induce a invocar un posible enclave fundante, aunque no asegura su condición exclusiva ni precisa la magnitud de su efecto: debe ser encuadrado en el clima cultural que entonces vive el universo europeo y, en particular, el mundo lingüístico austro-germano.

En este marco, la voz de esta arquitectura aséptica parece acoplarse al programa neoempirista y sus retos en busca de una estructura desnuda, elemental e inequívoca: una meta que exige la depuración de la forma y la conjura del error por medio del análisis lógico. La filosofía apelará a un lenguaje universal, preciso y despojado de todo aliento metafísico; la arquitectura hará lo propio en su ámbito —cancelando el ornamento— o cifrará su mito en estas premisas.⁷ Una confluencia aún muy difusa que debe ser interpelada y discutida en todos sus términos.

Pero las cosas no son tan sencillas: lo que aquí se propone supone salvar el hiato entre dos universos, tender un puente plausible entre enunciados y edificios. Supone también emplear los datos históricos como sustento de una construcción teórica que es siempre más frágil y escurridiza.

El lazo *Un tejido*

denso y sucinto

El citado vínculo entre la Bauhaus y el *wk* se gesta —como a menudo sucede— de un modo vago e impreciso: al menos, no hay documentos capaces de sellar su inicio. De todos modos, sí se sabe

que este enlace se afirma con la llegada de Meyer a la dirección de la Bauhaus —abril de 1928— y se despliega en la primavera del año siguiente.

Pero algunos hilos se tejen mucho más temprano y con cierto sigilo. Es el caso del lazo que vincula a Walter Gropius con la Volkshochschule de Jena, donde Rudolf Carnap dicta sus clases de matemáticas y el arquitecto ofrece algunas conferencias.⁸

Por su parte, en 1924, Otto Neurath ya mira hacia la escuela alemana y asiste a la conferencia que Gropius dicta entonces en Viena —«Grundlagen für Neues Bauen» (Fundamentos para la nueva arquitectura)—, aunque —como escribe a su amigo Franz Roh— la exposición no colma su expectativa. Pero la Bauhaus le importa, y en esa misma carta plantea su indignación por el riesgo de clausura que amenaza a la sede de Weimar.⁹ Dos años después, se hace presente —como director del Gesellschafts und Wirtschaftsmuseum de Viena (Museo de Sociedad y Economía)— cuando la Bauhaus inaugura en Dessau su nueva sede —4 y 5 de diciembre de 1926—, un edificio que le resulta atractivo, aunque advierte el riesgo de desvío estilístico que implica. Entonces, ya está involucrado en cuestiones urbanas e impulsa la construcción de vivienda social en la Viena Roja: consciente del potencial revulsivo que hay en todo esto, promueve las *Siedlungen* y trabaja junto con Josef Frank —arquitecto, hermano de Philipp Frank y también integrante del *wk*—. ¹⁰ Años más tarde, participa como experto en el IV Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (1933), donde —por iniciativa de Sigfried Giedion— aporta su experiencia en materia de representación gráfica.¹¹

Pero Neurath dirige también *Der Aufbau*, mensuario que impulsa junto con Franz Schuster, Franz Schacherl,

3 CARNAP, R.; HAHN, H., y NEURATH, O. (2002 [1929]). «La concepción científica del mundo. El Círculo de Viena», *Redes. Revista de Estudios sobre la Ciencia y la Tecnología*, vol. 9, n.º 18, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, pp. 103-149.

4 La expresión *Neue Sachlichkeit* («nueva objetividad») es acuñada en 1924 por Gustav F. Hartlaub para dar nombre a la muestra montada en Mannheim en el

verano de 1925, que reúne pinturas figurativas no expresionistas e inaugura una corriente artística fundada en el rechazo al subjetivismo.

5 MARTÍ, C., y MONTEYS, X. (1985). «La línea dura», *Revista 2C. Construcción de la ciudad*, n.º 22, Barcelona. Disponible en <<http://upcommons.upc.edu/revistes/handle/2099/5301>>.

6 GALISON, P. (1990). «Aufbau-Bauhaus:

Logical positivism and architectural modernism», *Critical Inquiry*, vol. 16, n.º 4, Chicago, University of Chicago Press; GALISON, P. (1996). «Constructing modernism: the cultural location of Aufbau». En GIÈRE, R., y RICHARDSON, A. (eds.). *Origins of Logical Empiricism*. Minnesota: University of Minnesota Press, pp. 17-44; DAHMS, H.-J. (2002). «Neue Sachlichkeit, Carnap, Bauhaus». Disponible en <www.phil.cmu.edu/projects/carnap/jena/Dahms.rtf>.

7 DAHMS, H.-J. (2004). «Neue Sachlichkeit in the Architecture and Philosophy of the 1920s». En AWODEY, S., y KLEIN, C. (eds.). *Carnap Brought Home. The View from Jena*. Chicago: Carus Publishing Company, pp. 357-375.

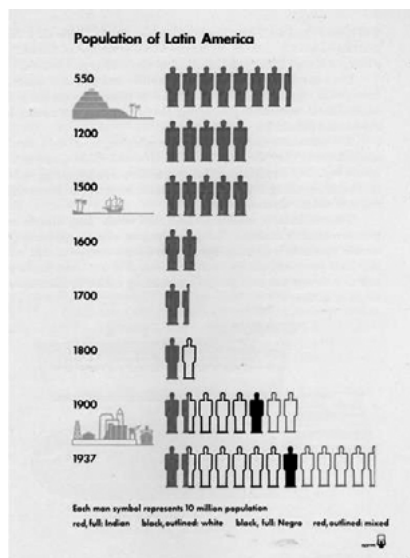
En el caso de la arquitectura, esto se asocia a la construcción del dispositivo ideológico funcionalista, que opera como

ILUSTRACIÓN 1.
Isotipo, de Otto
Neurath. Evolución
de la población en
América Latina

Heinrich Tessenow, Bruno Taut y Martin Wagner —todos arquitectos—.¹² Un medio de prensa que rechaza los atavismos de la Viena gótica y promueve un nuevo *Lebensgestaltung* («modo de vida») fundado en el cambio cultural de amplio espectro: se anudan allí cuestiones filosóficas, arquitectónicas y sociológicas. En el primer texto que allí publica, Neurath afirma el reclamo de «una arquitectura libre de ornamento y decoración, que concibe los edificios como máquinas [...]»,¹³ lo que lo pone en sintonía —quizá de un modo muy primario y esquemático— con la voz de los arquitectos modernos.

En paralelo, poco tiempo antes, formula su Wiener Methode der Bildstatistik («método vienés de representación de estadísticas»), luego convertido en el célebre Isotype —International System of Typographic Picture Education—: un sistema de representación gráfica que traslada al plano visual el anhelo de un lenguaje codificado y de alcance ecuménico, meta clave del empirismo lógico.¹⁴ Esto revela su interés por la educación visual —*visual education*— como instrumento de cambio.¹⁵ Y lo vincula a grandes diseñadores y artistas del momento, como Gerd Arntz —que participa en el diseño del sistema— y Lucia Moholy, con quien mantiene un denso epistolario. En estas misivas —como en las que envía a su esposa y a otros tantos destinatarios— Neurath incorpora sus célebres elefantes —blandos, distendidos,

siempre adaptados al tono de la carta—, que se convierten en su sello inconfundible y confirman su intensa afición por la expresión gráfica.¹⁶ Otra línea más oscura o subterránea —quizá no tanto— es la que vincula a Carnap con László Moholy-Nagy, quien integra por cinco años el cuerpo docente de la Bauhaus.¹⁷ Un eje de transmisión que parece operar en un plano profundo, de contagio teórico: en el capítulo de *Von Material zu Architektur* (Del material a la arquitectura)¹⁸ dedicado al

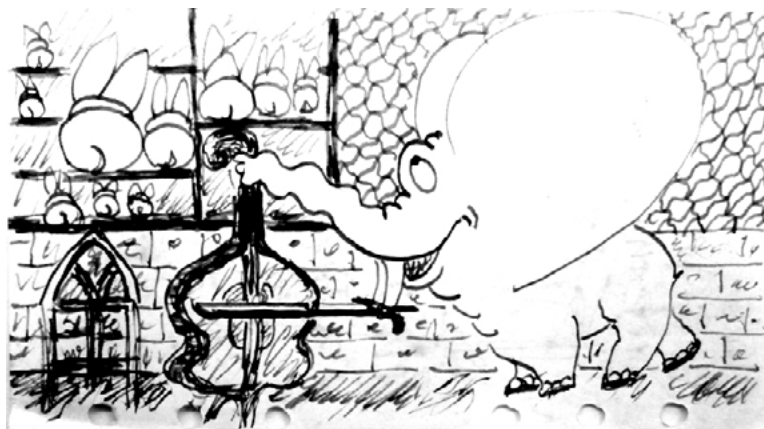


- legitimación teórica de un modo de hacer, y así debe ser entendido.
- 8 Su coincidencia en el tiempo no puede afirmarse, empero, dado que —como Dahms explica— es probable que entonces Carnap ya se hubiera mudado a Buchenbach, cerca de Friburgo (Dahms, «Neue Sachlichkeit, Carnap, Bauhaus», 3).
- 9 Otto Neurath, carta a Franz Roh, ca. 1924. ALEMÁN, L. (2017). «De valor universal.

Hannes Meyer, Otto Neurath y el espartano», *Vitruvia*, n.º 3, Montevideo, IHA, FADU-Udelar, mayo, pp. 15-40.

- 10 En 1929, Josef Frank es invitado a dar una conferencia en el Verein Ernst Mach, fundado en 1928 como instancia pública del Círculo de Viena.
- 11 En diciembre de 1931, Giedion sugiere a Cornelis van Eesteren que lo contacte, y al año siguiente, los tres se reúnen en

ILUSTRACIÓN 2.
Dibujo, de Otto
Neurath, Noord-
Hollands Archief



espacio, el artista húngaro invoca de modo explícito la obra del filósofo, lo que sugiere la incidencia de algunas ideas ya expuestas por Carnap en su trabajo. La cita refiere a *Der Raum: ein Beitrag zur Wissenschaftslehre* (El espacio: una contribución a la filosofía de la ciencia)¹⁹ —tesis doctoral y primer trabajo publicado por Carnap— y a *Der logische Aufbau der Welt* (*La construcción lógica del mundo*),²⁰ en una nota atendible aunque muy lacónica.²¹ De hecho, la clasificación de espacios que Moholy-Nagy propone incorpora dos de los tipificados por Carnap: el espacio formal y el espacio físico. Pero hay también aquí un lazo personal: en una carta que envía a Neurath en 1934, Carnap comenta que Moholy-Nagy vive entonces en Ámsterdam y sugiere que lo visite, en atención al vínculo que él mismo —y también Roh— ha mantenido con él durante años.²² Y la mención a su amigo Franz es muy oportuna en el marco de este trabajo.

Franz Roh —amigo y compañero de Carnap en los tiempos de Jena—²³ es una figura clave en la definición de la llamada *Neue Sachlichkeit* y quizá su principal teórico.²⁴ De hecho, es quien colabora con Hartlaub —entonces director del Kunsthalle Mannheim— en el montaje de la muestra homónima, que llega a Dessau tras recorrer varias urbes alemanas —Dresde, Chemnitz, Erfurt—. Su obra propone un amplio abordaje que asume el correlato científico, filosófico, musical y arquitectónico de esta corriente, bajo una lupa racionalista que se opone de plano a la tradición romántica. Una mirada que se anuda muy bien al radicalismo de Meyer, Mart Stam y Karel Teige —entre otros—, quienes suscriben este ideario desde su propio ámbito.

Hartlaub distingue, entonces, dos vetas en la *Neue Sachlichkeit*: la que remite a los pintores reunidos bajo el lema de la *Neue Gegenständlichkeit* («nueva

Moscú, lo que da origen a la invitación definitiva. NEMETH, E., y STADLER, F. (1996) (eds.). *Encyclopedia and Utopia. The Life and Work of Otto Neurath 1882-1945*. Dordrecht, Heidelberg, Nueva York, Londres: Springer; PRONO, M. I., y AIMINO, M. (2012). «Neurath y Van Eesteren frente al desafío de unificar el lenguaje del urbanismo moderno», *Arquisur Revista*, vol. 1, n.º 2, Buenos Aires, FADU-UBA; Alemán, «De valor universal...», 32.

- 12 Galison, «Constructing modernism...», 5.
- 13 NEURATH, O. (1926). «Rationalismus, Arbeiterschaft und Baugestaltung», *Der Aufbau*, n.º 4, Viena, mayo; Galison, «Constructing modernism...», 7.
- 14 El sistema surge como instrumento para la difusión de datos estadísticos y, en 1935, es redeterminado a iniciativa de Marie Neurath (Reidemeister). De aprehensión inmediata, tiene el mérito

ILUSTRACIÓN 3.

Tipos de espacios y referencia a la obra de Carnap. de László Moholy-Nagy

representatividad») y otra más amplia asociada a este mismo pulso reductivo. Entretanto, Roh asigna un papel en esto al nuevo edificio de la Bauhaus, que destaca por la precisión de sus materiales y el rigor de su forma:

[...] La recentísima casa *cúbica*, que se entroniza triunfalmente en casi todos los países cultos de la tierra, con su desmochada techumbre, sin vuelos, resaltes o salientes, con su severidad puritana, hecha de materiales precisos, bruñidos, puede ser atribuida a la nueva tendencia; me refiero a esa «máquina habitable» (Wohnmaschine), como el Bauhaus llama a sus creaciones, a ese edificio ingenieril que de nuevo ha contrapuesto el principio de la positividad (Sachlichkeit) al principio de la expresión.²⁵

Pero Roh tiene —como ya vimos— su propio lazo con Neurath, a quien oculta y protege cuando es perseguido tras su participación en la República Soviética de Baviera. Es también quien lo pone en contacto con Carnap cuando este comienza a dar clases en la Universidad de Viena.²⁶ Por su vínculo personal con ambos, aparece como un nexo probable entre la Neue Sachlichkeit y el *wk*, cuya afinidad mutua es evidente para algunas figuras. Es el caso de Herbert Feigl, quien afirma esta empatía ideológica y extiende tal convicción a sus colegas:²⁷ bajo sus ojos, el neoempirismo es el pilar filosófico de la Neue Sachlichkeit, lo que parece ser compartido por Neurath y otros.

Ahora bien: como se dijo, este estado de cosas se afirma en Dessau cuando Meyer sucede a Gropius en la dirección

de la Bauhaus: una experiencia fugaz que impone un notable giro al devenir de la escuela.²⁸ Todo esto ha sido ya muy estudiado y no cabe aquí detallarlo, pero es imperioso abordar los núcleos que dan foco a este texto.

La figura de Meyer —a menudo incomprendida o menuda por la historiografía— resulta medular en esta historia: de cuño marxista y duro radicalismo, procura inocular en la escuela el férreo compromiso social y la conjura del esteticismo.²⁹ Una apuesta que anuncia desde el departamento de arquitectura, como muestra la carta que envía a Gropius meses antes de su ingreso: allí expone su intención de seguir «rígidamente una línea funcional-colectiva-constructiva, en armonía con ABC y con *Die Neue Welt*».³⁰ Con lúcido laconismo, Meyer formula, entonces, su propia acepción de la arquitectura: un hacer que se sustrae a la órbita estética y se asume como ciencia; algo que no es ya composición, sino *construcción*, y que está llamado a definir las formas de su propio tiempo.

Todo esto se afirma en las palabras que pronuncia cuando asume la dirección de la escuela: un discurso persuasivo que contiene las claves del desvío a operar en esa tradición interna. Y hay allí una gran apuesta retórica, un convincente llamado a recoger la demanda social y someterse a ella:

Hoy, como ayer, la única vía justa que hay que seguir es la de ser hijos de nuestro tiempo. ¿Se ajusta el trabajo del Bauhaus a este problema? ¿Y debe ser determinado nuestro trabajo por el exterior o por el interior? Es decir, ¿actuaremos según las necesidades del mundo externo, colaboraremos en la formación de estas nuevas formas



de representar los valores numéricos por iteración de un mismo ícono y sin variaciones de escala.

- 15 Un interés recogido en *International Picture Language* (1936) —escrito en Basic English— y en muchos otros trabajos.
- 16 Otto Neurath, correspondencia privada, 1940. Noord Hollands Archief. NL-HlmNHA_373_362/L. 3. Cartas a Lucia Moholy. Oxford, 1941. Bauhaus-Archiv

Berlin. Mappe 5. El gusto por las imágenes es una inclinación temprana, de acuerdo a lo que relata en sus memorias. Noord-Hollands Archief. NL-HlmNHA_373_412/S.11.

- 17 Moholy-Nagy ingresa en 1923 a la Bauhaus, donde dirige el curso preliminar y el taller de diseño en metales, y, en 1928, abandona la escuela por diferencias con Meyer.
- 18 MOHOLY-NAGY, L. (1968 [1929]). *Von*

Material zu Architektur. Berlin: Neue Baubausbücher, p. 194.

- 19 CARNAP, R. (1922). *Der Raum: ein Beitrag zur Wissenschaftslehre*. Berlin: Reuther & Reichard. El trabajo recoge la tesis que el joven Carnap presenta como cierre de sus estudios en la Universidad de Jena —luego de un frustrado intento— y aborda los dilemas de entonces en torno a la naturaleza del espacio.

20 CARNAP, R. (1928). *Der logische Aufbau der Welt*. Leipzig: Felix Meiner Verlag.

- 21 ALEMÁN, L. (2019). «Der Raum. Carnap y Moholy ante la noción de espacio». En BUSTAMANTE, J. (ed.). *VIII Encuentro de Docentes e Investigadores en Historia del Diseño, la Arquitectura y la Ciudad*. Córdoba, junio, pp. 987-998. Disponible en <<https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/11593>>.

de vida, o bien nos quedaremos en una isla que anime el individualismo, pero cuya productividad positiva sea discutible?»³¹

Su apuesta es rotunda y heroica. Supone cancelar una historia de frustración y romper el círculo maldito del sistema. Implica volver a nacer, poner la Bauhaus de cara a su época. Hay aquí una crítica sorda —y no tanto— a la gestión de Gropius o, al menos, la muda conciencia de sus conflictos internos: la escuela se ha convertido en un frágil microcosmos, ha sido devorada por lo que quiso conjurar sin éxito, no ha podido con sus elevadas metas. Su grito estéril, ahogado en los confines de lo estético, debe ser reemplazado por la estricta sujeción a los hechos: la «torre de marfil» debe salir de sí misma y atender al afuera. Un llamado que implica poner freno al individualismo, suscribir el mandato social y apelar a la producción industrial como instrumento, y que pone a la arquitectura en el centro de todo esto: heterónoma por definición, la arquitectura está obligada a salir de sí misma y asumir su ineludible anclaje en los hechos.

Meyer se impone así un salto necesario: culminar lo iniciado en Weimar con su propia cancelación, decretar su muerte como salvación; en esta paradoja reside su fuerza y también su riesgo. No es este un gesto arbitrario, fundado en el mero enfrentamiento: es el único modo de continuar y salvar el proyecto, su destino manifiesto. Y, por eso, no cabe plantear el dilema en términos de enlace o ruptura con el legado previo: el mentado dualismo entre ambos estadios es un hecho falso pero también verdadero.

En medio de la crisis pero aferrado a su propuesta,³² convoca, entonces, a los filósofos neoempiristas a exponer sus ideas en la escuela.³³ Entretanto, ese mismo año, el wk inicia su fase pública con la creación del Verein Ernst Mach y la inmediata difusión de su manifiesto. En abril de 1929, Meyer es invitado por el Österreichischer Werkbund a dictar en Viena su conferencia sobre «Architektur und Bildung» (Arquitectura y educación),³⁴ y, en mayo del mismo año, Neurath expone en Dessau sobre su método de representación gráfica, lo que inaugura la presencia de los filósofos neoempiristas en la escuela.

Las conferencias se dictan entre 1929 y 1931 de acuerdo al siguiente esquema.³⁵ A esto se agregan la intervención de Erwin Finlay-Freundlich —miembro del Grupo de Berlín y director del instituto astronómico de Potsdam— y tres exposiciones adicionales de Philipp Frank —que cierra el ciclo en febrero de 1931—, así como una frustrada intervención que Galison atribuye a Reichenbach.

27-05-1929

- Otto Neurath: «Bildstatistik und Gegenwart» (Estadísticas visuales y actualidad).

Del 03-07-1929 al 08-07-1929

Herbert Feigl:

- 03-07: «Die wissenschaftliche Weltauffassung» (La concepción científica del mundo);
- 04-07: «Physikalische Theorien und Wirklichkeit» (Teorías fisicalistas y realidad);
- 05-07: «Naturgesetz und Willensfreiheit» (Ley natural y libre albedrío);
- 06-07: «Zufall und Gesetz» (Azar y necesidad);
- 07-07: «Leib und Seele» (Cuerpo y alma);
- 08-07: «Raum und Zeit» (Espacio y tiempo).

Del 15-10-1929 al 19-10-1929

Rudolf Carnap:

- 15-10: «Wissenschaft und Leben» (Ciencia y vida); [viñetas]
- 16-10: «Aufgabe und Gehalt der Wissenschaft» (Retos y contenidos de la ciencia);
- 17-10: «Der Logische Aufbau der Welt» (La construcción lógica del mundo);
- 18-10: «Die vierdimensionale Welt der modernen Physik» (El mundo cuatridimensional de la física moderna);
- 19-10: «Der Mißbrauch der Sprache» (El mal uso del lenguaje).

26-11-1929

Walter Dubislav:

- «Hauptthesen des kantischen Kritizismus» (Principales tesis de la crítica kantiana).

29-06-1930

Otto Neurath:

- «Geschichte und Wirtschaft. Zwei Vorträge» (Historia y economía. Dos conferencias).

24-01-1931 y del 07-02-1931 al 09-02-1931

Philipp Frank:

- «Welche Erschütterungen haben die hergebrachten Vorstellungen von Raum und Materie durch die moderne Physik erfahren?» (¿Qué conceptos tradicionales de espacio y materia se han visto afectados por la física moderna?).³⁶

22 Rudolf Carnap, carta a Otto Neurath. Praga, 10 de agosto de 1934. Noord-Hollands Archief. NL-HlmNHA_373_219. El lazo entre Carnap y Moholy-Nagy perdura por años: en 1937, Moholy asume en Chicago la dirección de la New Bauhaus y, dos años después, funda la School of Design —que en 1944 se convierte en el Institute of Design e integra el Illinois Institute of Technology—, adonde

23 invita a Carnap a dictar sus conferencias. Bauhaus-Archiv. Berlin. El vínculo entre ambos se inicia en años tempranos —integran en Jena el grupo izquierdista de los *Freistudenten*— y persiste luego de la guerra, cuando Carnap se decide a terminar su carrera. Roh se titula en Múnich con una tesis sobre historia del arte dirigida por Heinrich Wölfflin. Cabe agregar que Carnap y

Roh frecuentan también a Giedion, dato importante en el marco de este trabajo. Dahms, «Neue Sachlichkeit...», 361. Roh evita en principio la expresión acuñada por Hartlaub y se refiere en cambio al «Nach-Expressionismus», nombre que titula su libro de 1925, un texto que Roh escribe en parte durante su estadía en casa del suegro de Carnap, en Buchenbach. Dahms, «Neue Sachlichkeit...», 363.

25 Roh, F. (1927 [1925]). *Realismo mágico. Post-expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*. Madrid: Revista de Occidente, p. 119. Traducción del alemán de Fernando Vela. 26 Dahms, «Neue Sachlichkeit ...». 27 Herbert Feigl, carta a Moritz Schlick. Breña, 21 de julio de 1929. Noord-Hollands Archief. NL-HlmNHA_373_099. 28 El 1 de abril de 1927 Meyer ingresa a la



ILUSTRACIÓN 5.
Hannes Meyer en el
predio de la Adolf
Hoffmeister: caricatura
de Adde, 1927

sentimentales-kitsch; la racionalidad, Sachlichkeit (objetividad, austeridad) y funcionalidad de la nueva arquitectura son francamente positivistas [...]. Y uno tiende a superar el individualismo de los artistas en favor del trabajo colectivo con fines sociales.³⁹

Mucho después, ya en tierra mexicana, Meyer evoca en tono afectuoso a sus aliados de otro tiempo:

How funny was it for me to discover the recommendation of empirio-criticism and my old friends Carnap, Neurath, Hempel, Schlick, which I brought to us in 1928, just 20 years ago, to fight against Empirio-criticism, like Lenin did in his great philosophical work written more than 30 years ago.⁴⁰

El nudo Lugares comunes

Esta historia está bien documentada y ha sido abordada en parte desde la historia y la filosofía de la ciencia. Pero su alcance aún no puede ser

evaluado *in totum*: el contacto que vincula a sus protagonistas —avalado por documentos históricos— no puede por sí mismo aportar certezas, es apenas la base de un edificio teórico destinado a exponer sus claves latentes o a negarlas. Una empresa de largo aliento que escapa al alcance de estas notas.

Con todo, creo que cabe anotar algunas premisas: esbozar algunas trazas comunes, unas marcas precarias o aún muy tímidas. Una serie de *lugares comunes*, que aquí se enuncian a riesgo de dar saltos audaces o aventurados. Lo que sigue es, pues, un bosquejo débil y embrionario. Un atajo que permite rozar apenas los bajos fondos, crear un dibujo dotado de sentido y capacidad inductora: adelantar conjunciones, hilar piezas que aún están dispersas en esta apuesta parricida. Porque se trata también de matar a los padres: en este espejo imperfecto, arquitectos y filósofos conjuran la tradición, propugnan una arquitectura que ya no es arquitectura y una filosofía que deja de ser lo que era. Se inclinan ante la ciencia. Se oponen a sus ancestros.

El hueso: pulso reductivo

El recurso a un lenguaje universal e inapelable parece ser el núcleo visible o aparente, la más clara comunión entre estos universos. Una meta que supone someter

Esta brevísima etapa se cierra con la dimisión de Meyer y el acceso de Mies van der Rohe a la dirección de la Bauhaus, que deja de ser frecuentada por los miembros del *wk*: el nuevo director apela en cambio a figuras como Felix Krueger, Karlfried Graf Dürckheim y Hans Freyer —también viejo amigo de Carnap—.³⁷ Sin embargo, la imagen de Neurath aún ronda en las cabezas, y en diciembre de 1931 los estudiantes sugieren —sin éxito— que sea invitado de nuevo a la escuela.³⁸ Una experiencia termina, y en este punto es interesante repasar algunos registros personales de ella. El de Feigl es uno de los más bellos y elocuentes:

En la primera tarde, hablé sobre la nueva concepción científica del mundo. Hubo una acalorada discusión luego de ello. Muchos de los allí presentes eran artistas y defendían la metafísica. Pero, en las muchas discusiones de los días siguientes, finalmente logré conducir a los presentes, en gran parte muy inteligentes —o, al menos, interesados en la materia— hacia una postura más adecuada. Eso era previsible porque el nuevo espíritu de la arquitectura es, como Carnap ha señalado a menudo, muy similar al que anima a la nueva filosofía: la lucha contra las entidades superfluas y los ornamentos

Bauhaus como titular del departamento de arquitectura y un año después (1 de abril de 1928) asume la dirección de la escuela, aunque él fija como segunda fecha el 28 de enero de 1928, cuando debe reemplazar a Gropius —de viaje en Estados Unidos—. El 1 de agosto de 1930 dimite a pedido de Fritz Hesse —alcalde de Dessau—, en medio de un cuadro político signado por el avance del nazismo

y las crecientes acusaciones políticas que recibe la escuela. Hannes Meyer, carta a Charles L. Kuhn. México, 16 de abril de 1940. Bauhaus-Archiv Berlin. Stiftung Bauhaus Dessau I 19167/1-3 D.

29 Gran parte de su ideario es recogido en: MEYER, H. (1972). «El nuevo mundo» («Die Neue Welt»). En MEYER, H. *El arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili. Versión original

en *Das Werk*, n.º 7, Zürich, julio de 1926.

30 Hannes Meyer, carta a Walter Gropius, enero de 1927. Francesco Dal Co.; «Hannes Meyer y la venerable escuela de Dessau», en Meyer, *El arquitecto en la lucha de clases...*, 43.

31 Meyer, «Discurso dirigido a los representantes estudiantiles en ocasión de su nombramiento como director del Bauhaus», en Meyer, *El arquitecto en la*

lucha de clases..., 94.

32 Meyer admite la carestía económica y la imposibilidad de dictar materias científicas apenas asume la dirección de la escuela. Meyer, «Discurso dirigido a los representantes estudiantiles en ocasión de su nombramiento como director del Bauhaus», en Meyer, *El arquitecto en la lucha de clases...*, 93.

33 «Quería evitar el peligro de que nuestras

La destitución de Hannes Meyer



Caricatura de Hannes Meyer, realizada por Adolf Hofmeister, 1930.

el discurso a una purga despiadada y apresar la osamenta, libre de vestidos y ornamentos. Y esto vale aquí para filósofos y arquitectos: el rechazo de la metafísica es también rechazo del simulacro, conjura de lo confuso y superfluo. Supone un común afán de transparencia: enunciados y edificios deben llevarse a su mínima expresión, porque sólo así pueden denotar —¿mostrar?— con claridad los hechos.

Pero esta afinidad no debe afirmarse con ligereza. El afán reductivo que mueve a los empiristas lógicos deriva de su polémico criterio de sentido, que impone un rotundo

tajo entre ciencia y metafísica. En el caso de la arquitectura, esta vocación se vincula a una latente noción de correspondencia: una línea discursiva fundada en la idea de verdad, que plantea en este plano urticantes problemas.

La verdad: sujeción a los hechos

Ahora bien, la verdad es también un punto nodal para los empiristas lógicos: el efecto esperable de su estricto ajuste a los hechos. Es también la noción que persiste en el imaginario clásico de la ciencia, cuyo principio de autoridad parece respaldarse en ella.

Por obra de un claro movimiento, la arquitectura moderna asume el mismo compromiso epistémico: se obliga a decir la verdad, se impone la expresión directa de sus propios hechos: el programa, los materiales, la estructura, el espacio interno. Se apropia del clásico mandato de correspondencia.

Sin embargo, esto no es tan sencillo y plantea oscuros dilemas: en el campo del empirismo lógico, a esta acepción arraigada e intuitiva —luego afirmada por Alfred Tarski de modo muy convincente— se opone una alternativa fundada en la coherencia interna. Una vez más, hay aquí un núcleo duro que debe ser explorado y discutido en sus rincones más densos.

El plural: dimensión objetiva

Pero la verdad es —debe ser—, bajo esta lupa, una cuestión compartida y avalada por todos; no deja espacio a la diferencia. Y esto conduce a otro punto de convergencia: la dimensión colectiva y pública de la ciencia, que es clave ineludible de filósofos y arquitectos.

Los exponentes del neoempirismo suspenden las grandes preguntas, que creen vanas, estériles, sin fundamento. Reclaman una filosofía científica, consagrada al análisis lógico del discurso. La suya es una empresa orientada a depurar el lenguaje natural y construir una opción formalizada de alcance ecuménico. Del otro lado, los arquitectos procuran eludir todo esteticismo y erigir una arquitectura fundada en su anclaje social que opere como respuesta unívoca y objetiva.

Lo que hay aquí es la afirmación de la experiencia autoevidente e inapelable: un resultado que sólo es garantizado por los mecanismos de la ciencia. Se propone así una construcción pública, colectiva y comunicable, fundada en la ficción de objetividad y en la conjura de toda impureza.

actividades acabaran siendo pseudocientíficas y, con este fin, organicé unos cursos dirigidos por profesores extranjeros», dice Meyer, y en la lista incluye a Neurath, Carnap y Feigl. Meyer, «Mi dimisión del Bauhaus. Carta abierta al Burgomaestre Hesse», en Meyer, *El arquitecto en la lucha de clases...*, 105.

34 Dahms, «Neue Sachlichkeit, Carnap, Bauhaus».

35 Bauhaus Dessau. Conferencias dictadas desde el semestre de invierno de 1927-1928 al semestre de verano de 1932. Bauhaus-Archiv Berlin. Mappe 47.

36 Voranzeige zu Vorträgen von Prof. Dr. Philipp Frank vom Institut für theoretischen Physik der Deutschen Universität in Prag. Stiftung Bauhaus Dessau. I 8185 D.

37 Stiftung Bauhaus Dessau.

38 Protokoll der Beiratssitzung vom 02 December 1931. Stiftung Bauhaus Dessau. I 8341 D.

39 Herbert Feigl, carta a Moritz Schlick. Bretaña, 21 de julio de 1929. Noord-Hollands Archief. NL-HlmNHA_373_099. Traducción propia.

40 Hannes Meyer, carta a Kay B. Adams. México, 14 de julio de 1948. Stiftung

La mira: una roja utopía

Por último, cabe anotar que todo esto se afirma —quizá de un modo difuso o indirecto— ante un anhelado horizonte de cambio genérico: supone un modo de estar en el mundo que tiñe el pensar y el hacer de filósofos y arquitectos. El mero repaso del discurso proferido y construido por estos actores revela el encuadre de su cruzada en un marco transformador más amplio y ambicioso. Un empuje que se hace brillante y explícito en la voz de Meyer y de Neurath, quienes tejerán una sintonía perfecta.

Así se cierra el trayecto propuesto, que funciona como posible anuncio de un tramo más largo y certero. Un recorrido que deja muchos huecos abiertos. Entre otros, el reto que late bajo todo esto: el desafío de salvar el hiato que media entre filósofos y arquitectos, el reto de asociar universos diversos. Carnap dirá, empero, que este lazo ya se ha establecido bajo una lupa común que anuda creación y pensamiento:

¿Qué es lo que nos da confianza en que será escuchada nuestra exigencia de claridad y de una ciencia libre de metafísica? Es la intelección, o para decirlo de manera más cuidadosa, la creencia de que las fuerzas opositoras pertenecen al pasado. Nosotros sentimos el parentesco interno que tiene la actitud en que se basa nuestro trabajo filosófico con la actitud mental que en nuestros días repercute en los más diversos campos de la vida. Sentimos esta misma actitud en las corrientes del arte, especialmente en la arquitectura [...]. Sentimos por todas partes la misma actitud básica, el mismo estilo en el pensar y en el hacer [...]. Nuestro trabajo se nutre de la convicción de que a este modo de pensar pertenece el futuro.⁴¹

Bauhaus Dessau. I 19125 D. «Qué gracioso fue para mí descubrir la recomendación del empiriocriticismo y a mis viejos amigos Carnap, Neurath, Hempel, Schlick, que traje a la Bauhaus en 1928, hace veinte años, para luchar contra el empiriocriticismo, como lo hizo Lenin en su gran trabajo filosófico escrito hace más de treinta años.» Traducción propia.

⁴¹ CARNAP, R. (1988 [1928]). *La construcción lógica del mundo*, VIII. México DF: UNAM. Traducción de Laura Mues de Schrenk.

Fuentes consultadas

BAUHAUS-ARCHIV BERLIN.
STIFTUNG BAUHAUS DESSAU.
NOORD-HOLLANDS ARCHIEF.

AGRADECIMIENTOS

A. J. KOX. Vienna Circle Foundation.
NINA SCHÖNIG. Bauhaus-Archiv Berlin.
SYLVIA ZIEGNER. Stiftung Bauhaus Dessau.

FUENTES DE LAS IMÁGENES

FIGURA 1. Neurath, O. (1939). *Modern Man in the Making*. Londres: Secker and Warburg, p. 6.

FIGURA 2. Noord-Hollands Archief NL-HlmNHA_373_362/L. 4.

FIGURA 3. Moholy-Nagy, L. (1968). *Von Material zu Architektur*. Berlín: Neue Baubausbücher, p. 194.

FIGURA 4. Foto: Atlantis Foto, Bauhaus-Archiv Berlin. Inv. 5993/3. Magdalena Droste, *Bauhaus 1919-1933* (Berlín: Taschen, 2013), 122.

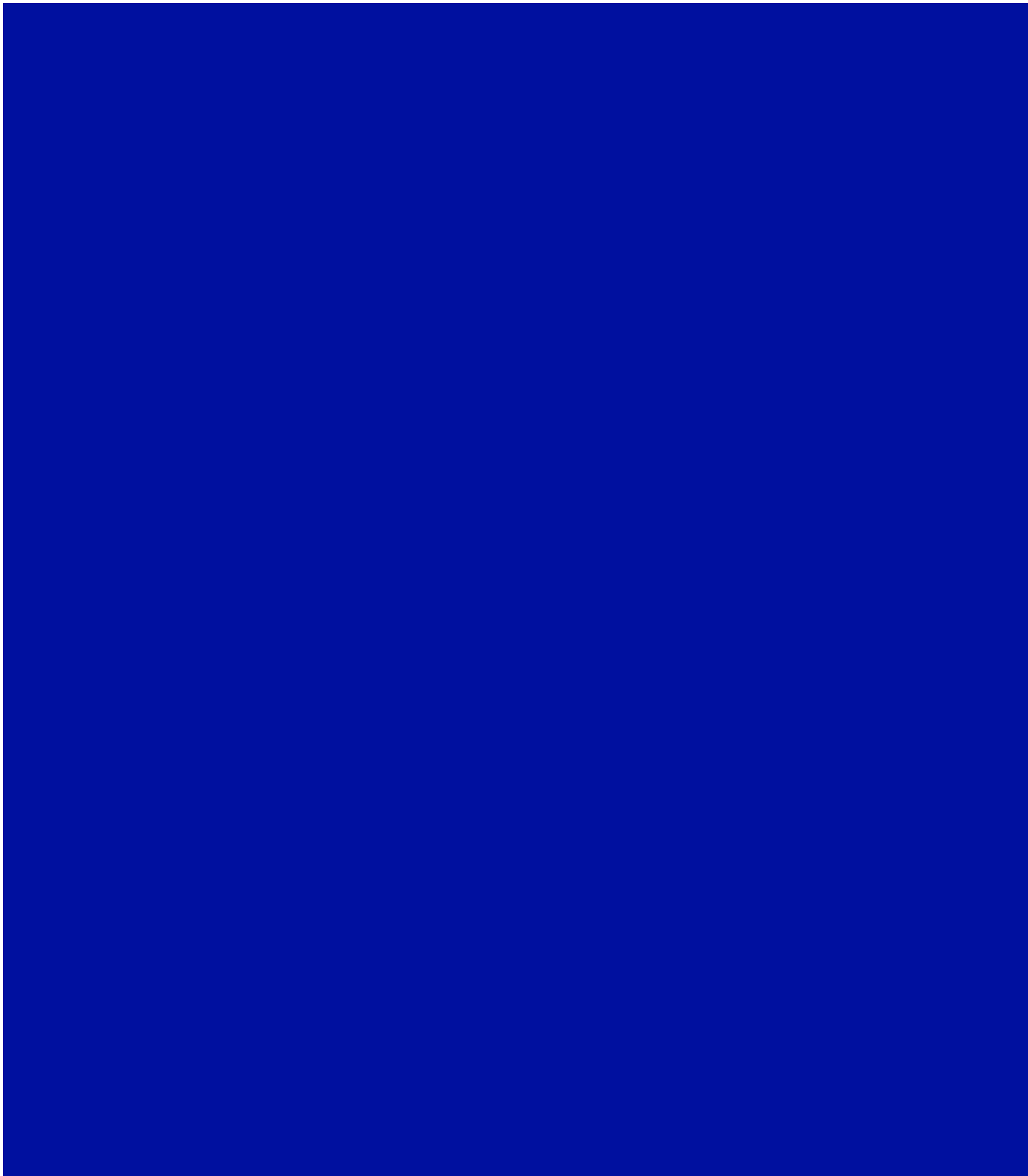
FIGURA 5. Foto: Hermann Bunzel, Bauhaus-Archiv Berlin. Magdalena Droste, *Bauhaus 1919-1933* (Berlín: Taschen, 2013), 167.

FIGURA 6. Bauhaus-Archiv Berlin. Magdalena Droste, *Bauhaus 1919-1933* (Berlín: Taschen, 2013), 199.

***¿qué pasó
con el enfoque de
sistemas?***
*orígenes y difusión
internacional de la
arquitectura escolar de
sistemas (1945-1973)*

PEDRO BARRÁN CASAS¹

¹ Pedro Barrán Casas es arquitecto y doctorando de la primera cohorte (2014-2016) del doctorado FADU-Udelar (Montevideo), facultad donde enseña e investiga.



Introducción En mayo de 1976 la revista *Architectural Design* se tituló: «Whatever happened to the systems approach?». Naturalmente, allí se ensayó una respuesta, pero es confusa. Hoy, con más perspectiva histórica, buscaré dar una respuesta menos operativa:

primero, rastrearé los orígenes del enfoque de sistemas, luego, su difusión internacional y, finalmente, plantearé algunas interrogantes sobre su influencia en el Río de la Plata.

¿En qué consiste ese enfoque? Los conceptos de *systems approach*, *systems building* y *systems architecture* fueron habituales en la literatura sobre arquitectura pública en la década del sesenta, y también su versión en castellano: «arquitectura sistémica» o «sistemática», o simplemente «arquitectura de sistemas». Esta incluso llegó a tener una influencia central en la producción de viviendas y equipamientos colectivos en Uruguay y Argentina durante las décadas del sesenta y setenta. Sin embargo, podemos buscar en vano esos conceptos en la historiografía canónica: no aparecen en los textos de Frampton, Tafuri, Montaner, Curtis o Cohen, aunque sí los mencionan al pasar Benévolo (1987, pp. 823, 827) y Colquhoun (2005, pp. 220-222). Podemos arriesgar una definición provisoria. Este enfoque empezó industrializando los sistemas constructivos y luego continuó sistematizando las herramientas de proyecto y todo el ciclo de producción de arquitectura. ¿Para qué? Para lograr una arquitectura masiva, objetiva y económica, a la que pudieran acceder todos y, por tanto, fuera más justa socialmente. ¿Cómo? Industrializando los componentes constructivos, modulando y estandarizando los proyectos, apuntando a definir una metodología de producción que se acerca al diseño industrial, porque

incluye investigación y desarrollo de sistemas constructivos prefabricados, construcción de prototipos, ejecución masiva y retroalimentación.

Este artículo se centrará en la arquitectura escolar, soslayando otros programas en los que también se desarrolló el enfoque, como hospitales y vivienda colectiva.

El origen: Como han mostrado Colomina *la posguerra inglesa* (2006) y Cohen (2011), entre otros, la Segunda Guerra Mundial fue un punto de inflexión para la disciplina debido a la industrialización del enfrentamiento y a la aceleración de la innovación tecnológica. Si bien los programas

de construcciones públicas en Europa en general se detuvieron y los arquitectos jóvenes fueron reclutados, las condiciones militares de urgencia, masividad, y escasez de materiales y mano de obra promovieron la creación de estructuras prefabricadas o móviles, en principio, para satisfacer la necesidad de hábitat temporal de tropas, refugiados y prisioneros, y luego disponibles para la construcción civil. Después de la guerra, Inglaterra se embarcó en una campaña de construcción masiva, más que una reconstrucción, gracias a las ambiciones sociales del partido laborista, a las nuevas posibilidades de planeamiento y las ideas arquitectónicas modernas. De hecho, parte de los arquitectos sostenían ideas políticas de izquierda y concebían la arquitectura como un servicio social que debía alcanzar a todos, no como monumento u obra de arte (Thompson, 1963).

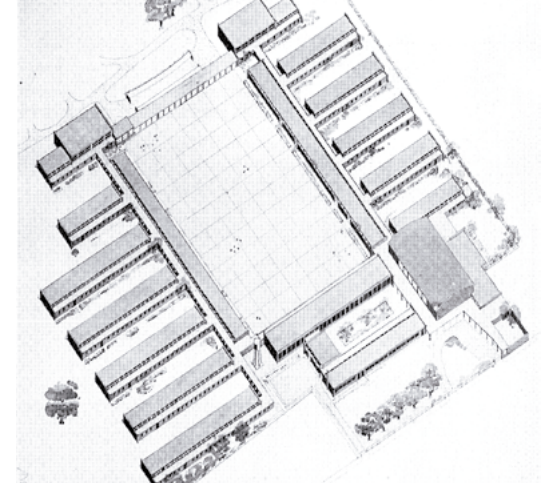
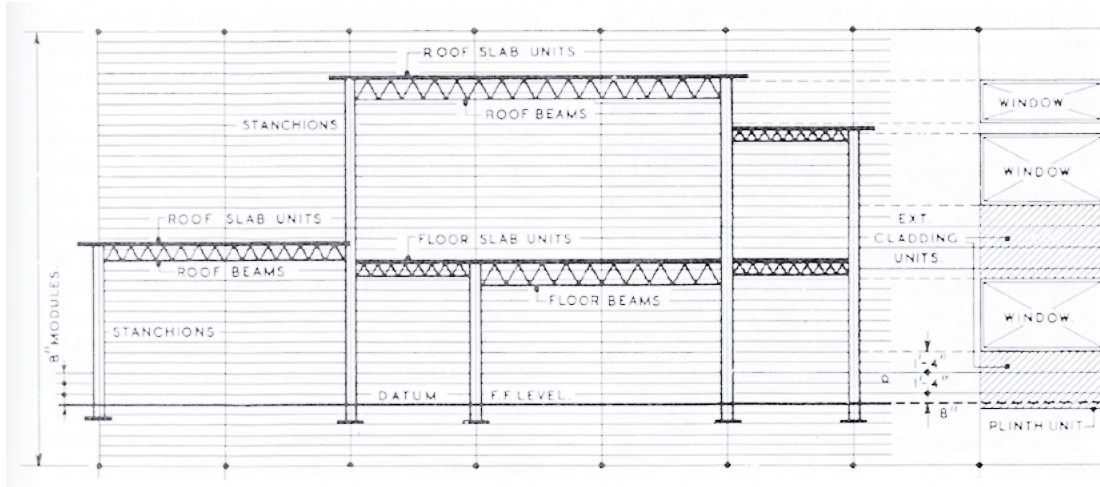
En el campo educativo, la demanda era explosiva debido al aumento de la población, a la expansión de la obligatoriedad hasta los 15 años (Butler Education Act, 1944) y al



mal estado de los edificios. En el condado de Hertfordshire, el equipo de arquitectos liderados por Herbert Aslin y Stirrat Johnson-Marshall construyó escuelas con sistemas prefabricados. Al principio, se utilizó un sistema lineal de estructura metálica liviana de módulo 8' 3", panelería de hormigón y cubierta inclinada, de la empresa Hills, lo que sólo permitía armar bloques lineales de clases con circulación a un lado, organizados en plantas extendidas de bloques paralelos (1946-1952, ilustración 1).

Finalmente, a partir de 1958, David y Mary Medd evitaron las aulas convencionales y proyectaron una variedad de áreas conectadas (ilustración 4), tales como bases para cada grupo, áreas generales para juntarlos, cuartos más cerrados para grupos pequeños que exigieran concentración, bahías para actividades prácticas especializadas y espacios exteriores cubiertos (Franklin, 2012).

Pero quizás el principal legado sea cómo sistematizaron el ciclo de producción de la administración pública al



Luego se transformó ese sistema para que tuviera cubierta horizontal y funcionara en grilla, lo que posibilitó todo tipo de plantas, cambiar niveles de piso y cubierta y tener diferentes alturas interiores (1952-1957, ilustración 2). A partir de 1950, se abordaron también escuelas secundarias, lo que complejizó el programa por las aulas especializadas tales como laboratorios y talleres. Ello condujo a usar un módulo más pequeño en planta: 3' 4", el mismo que en las construcciones ferroviarias inglesas y en el General Panel System, de Wachsmann y Gropius, en Estados Unidos (Keath, 1983).

Pero como diría el arquitecto del equipo David Medd, había que equilibrar «el niño y la fábrica» (Franklin, 2012, p. 323), es decir, no sólo pensar en sistemas prefabricados y economía de escala, sino también satisfacer las demandas de los niños y el personal docente. Por ello, antes de proyectar cada encargo, se visitaban escuelas similares y se investigaban las dinámicas educativas. Luego de las primeras obras extendidas de bloques paralelos (1947-1952, ilustración 3), la disminución del presupuesto disponible condujo a plantas compactas con pares de aulas y servicios comunes alrededor de un espacio central (1952-1962).

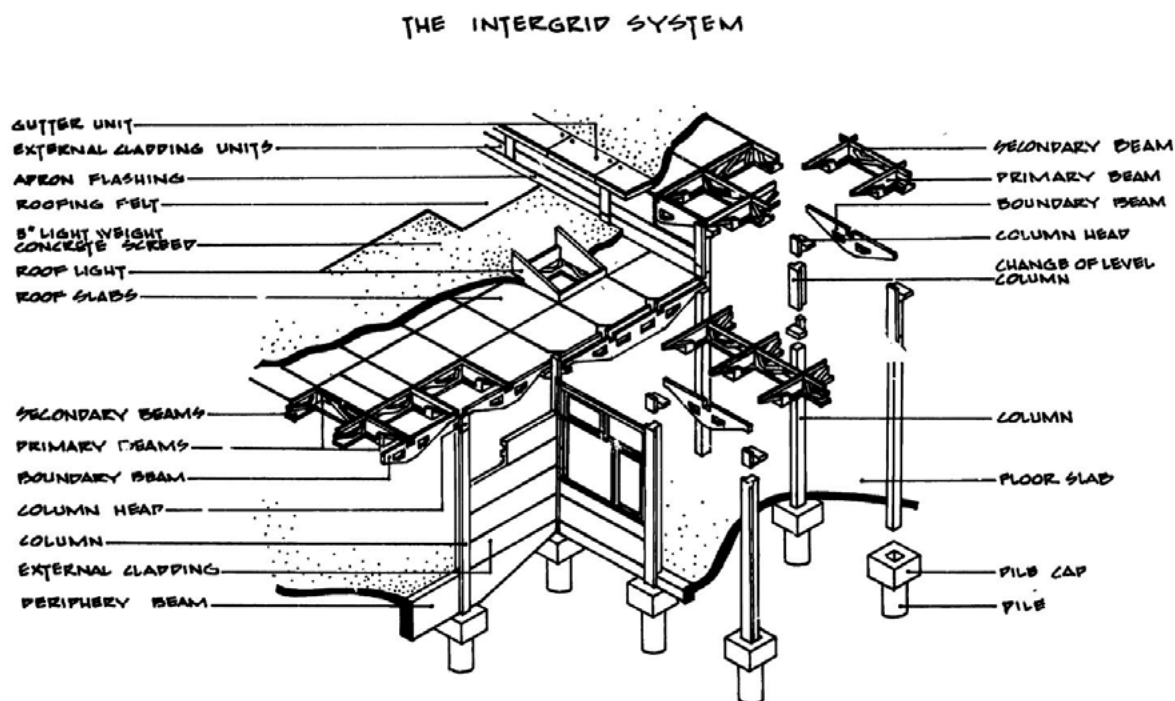
dejar de producir obras aisladas y dedicarse a un plan de construcciones que evoluciona (aprovechando las ventajas de dedicarse al mismo programa y tener un trabajo continuo y estable). Fue así que se organizó un ciclo anual: investigación sobre edificios similares, proyecto, construcción y evaluación rigurosa para mejorar al año siguiente. El equipo de trabajo incluía no sólo arquitectos y educadores, sino también fabricantes, ingenieros y metrajistas. Cada arquitecto se encargaba de un proyecto y del desarrollo de un componente por año, lo que implicaba trabajar con un fabricante en el diseño y producción del componente designado: tabiques, aberturas, equipamiento, instalaciones, cerramientos, etcétera.

En 1948, Johnson-Marshall se fue de Hertfordshire para convertirse en el arquitecto jefe del Ministerio de Educación por los siguientes ocho años. Él extendió el ciclo de producción del



condado al ministerio, esta vez, abordando la infraestructura educativa de todo el país. Para ello, creó un grupo de desarrollo: un equipo de especialistas liberado de la producción de obras para concentrarse en buscar soluciones técnicas innovadoras de aplicación general. El primer gru-

En otros países europeos también hubo experiencias sistematizadas, especialmente en el campo de la vivienda colectiva, pero pocas en infraestructura educativa. Es conocido el gran desarrollo de la prefabricación pesada basada en paneles de hormigón: se inició con el trabajo en Francia

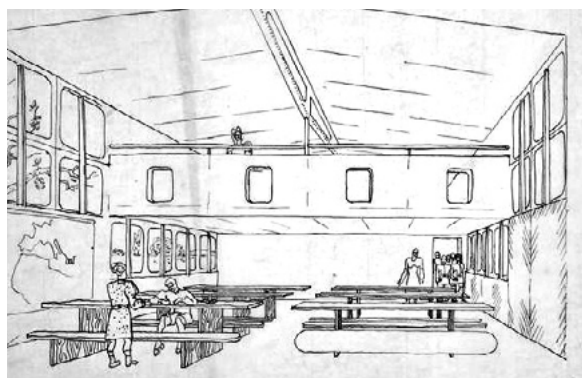


po de este tipo lo habían creado Leslie Martin y Richard Llewelyn-Davies en London, Midland and Scottish Railway (1939-1948). Luego, en 1950, London County Council creó otro más, y a fines de esa década, la mayoría de los ministerios ingleses tenía el suyo (Saint, 1987).

La práctica sistematizada de los grupos de desarrollo se acercaba al diseño industrial: desarrollo de sistemas constructivos junto con fabricantes, construcción de prototipos, evaluación con usuarios y difusión de la experiencia para que fuera usada por otras instituciones. El grupo del ministerio desarrolló cinco sistemas constructivos con cuatro industrias bélicas que buscaban reconvertirse, todos con el mismo módulo para que se pudieran intercambiar los componentes prefabricados (ilustración 5).

También construyeron prototipos y generaron normas. Sin embargo, según Saint (1987), los otros grupos de desarrollo no fueron tan exitosos: unos porque no construyeron, sólo asesoraron (por lo que no evaluaron y retroalimentaron el ciclo), y otros porque sesgaron la evaluación al tema constructivo, ya que faltó la opinión de los usuarios.

de Camus y Fougea en la empresa Citroen y Coignet, y de los ingenieros Lardon y Nielsen en Dinamarca, y después se expandió al mundo comunista con el giro de Kruschew en la política de vivienda (1954), primero en la Unión Soviética, luego en otros países del bloque, y ya con Brézhnev, en algunos países en desarrollo (De Graaf, 2017; Alonso, 2009). Finalmente, también los grandes maestros hicieron algunos proyectos de escuelas sistematizadas. Durante la guerra, Le Corbusier y Jean Prouvé hicieron un proyecto de escuela móvil, prefabricada y desmontable, para refugiados: École Volante (1940, ilustración 6).





Ya en posguerra, Jean Prouvé construyó varios prototipos, pero no se masificaron. En Estados Unidos, TAC, The Architects Collaborative, el equipo que incluía a Walter Gropius, hizo un prototipo de escuela primaria (1954, encargo de la revista *Collier's*): consistía en pabellones de cuatro aulas en cruz alrededor de un patio, que se podían combinar de diversas maneras. Cada aula tenía un lucernario, un área central con cubierta a cuatro aguas y espacios de servicio más bajos sobre las fachadas (ilustración 7). Luego de la publicación se construyeron algunas escuelas (Otto, 1963).

La experiencia norteamericana Mientras tanto, en Estados Unidos, la institución filantrópica Ford Foundation creó en 1958 Educational Facilities Laboratories (EFL), una organización dedicada a la investigación y el desarrollo que buscó

influir en la construcción de escuelas en ese país durante la década del sesenta (Brubaker, 1998). Entre otras cosas, se promovieron *schools without walls*, es decir, escuelas *open plan* profundas y sin paredes interiores, con un cuidado acondicionamiento acústico, tabiques móviles y plegables,

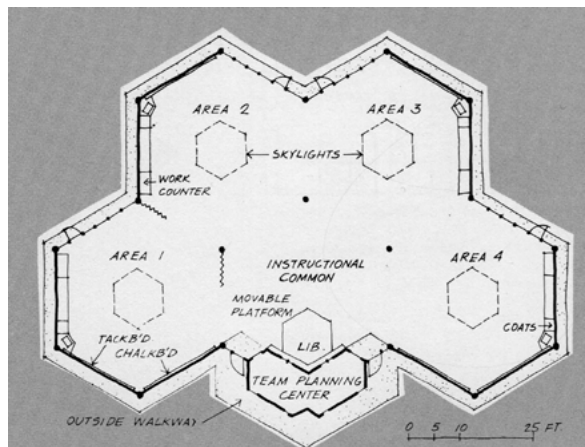


medios audiovisuales integrados e iluminación cenital (EFL, 1965, ilustraciones 8 y 9). Es evidente el vínculo con las nuevas concepciones del trabajo: las fábricas y oficinas *open plan* de esos años (Ábalos y Herreros, 1992).

Ya había antecedentes de escuelas de ese tipo. En la edición de noviembre de 1957 la revista *Life* publicó un artículo denominado «School of skylights», donde contaba el desarrollo de lucernarios en la Universidad de Michigan y su aplicación en Hillsdale High School (California, arquitecto John Lyon Reid, 1955, ilustración 10). Esa escuela también era un espacio único con tabiques móviles, tan profunda que aproximadamente la mitad de las aulas tenía aberturas al exterior y la otra mitad se iluminaba exclusivamente por lucernarios y se ventilaba por aire acondicionado. Un pie de foto sostenía que el «*Layout* fabril con 661 lucernarios hace posible grandes cantidades de espacio sin ventanas». Sin embargo, ese espacio interior vasto, homogéneo y sin jerarquías, en principio fue dividido en aulas y corredores convencionales (ilustración 11).

Gracias a las nuevas posibilidades que abrió ese tipo de escuelas, un equipo de investigación de la Universidad de Illinois, dirigido por Lloyd Trump y apoyado por la Ford Foundation, desarrolló una propuesta educativa: *Images of the Future: A New Approach to Secondary Education* (1959), que evitaba los grupos de igual tamaño y divididos por edad. Conocido como el Plan Trump, propuso reorganizar la educación secundaria en tres tamaños de grupos: individual, pequeño (entre 12 y 15 estudiantes) y grande (más de cien), y priorizó el aprendizaje individual y el uso de nuevas tecnologías audiovisuales. Así, a los cinco años de construida, Hillsdale High School fue transformada para adoptar esta organización educativa (ilustración 12). La facilidad y escaso costo de esta adaptación alimentó y legitimó la demanda de flexibilidad arquitectónica en EFL (Clinchy, 1960).

Otro desarrollo de EFL fue School Construction Systems Development (SCSD, 1961-1967), dirigido por el arquitecto Ezra Ehrenkrantz, quien había trabajado en Inglaterra en 1954 y había estado en contacto con los arquitectos de Hertfordshire. Se creó un sistema flexible y abierto cuya



School of Skylights

HILLSDALE HAS WINDOWLESS CLASSROOMS



1953 EXPERIMENT with skylights was conducted by Michigan's Dr. Robert Boyd in windowless lab.

Four years ago University of Michigan physicists (left) perfected a glass block for skylights which keeps out glaring sunlight and admits diffused steady light (LIX, May 25, 1953). The prismatic skylights have now been put to use in a number of schools including the \$3.5 million Hillside High School in San Mateo, Calif. At Hillside High many rooms have no windows at all, getting natural light from skylights (above). Rooms around the periphery of the building have skylights to augment the windows. Without window space to worry about, the school's architect, John Lyon Reul, could keep the building's shape simple and the price down. With movable partitions the whole interior could be rearranged in a matter of hours.

ILUSTRACIÓN 10.



BRIGHT CORRIDOR, illuminated by overhead skylight, has zigzag walls to avoid monotony, echoes.

ILUSTRACIÓN 11.
ILUSTRACIÓN 12.

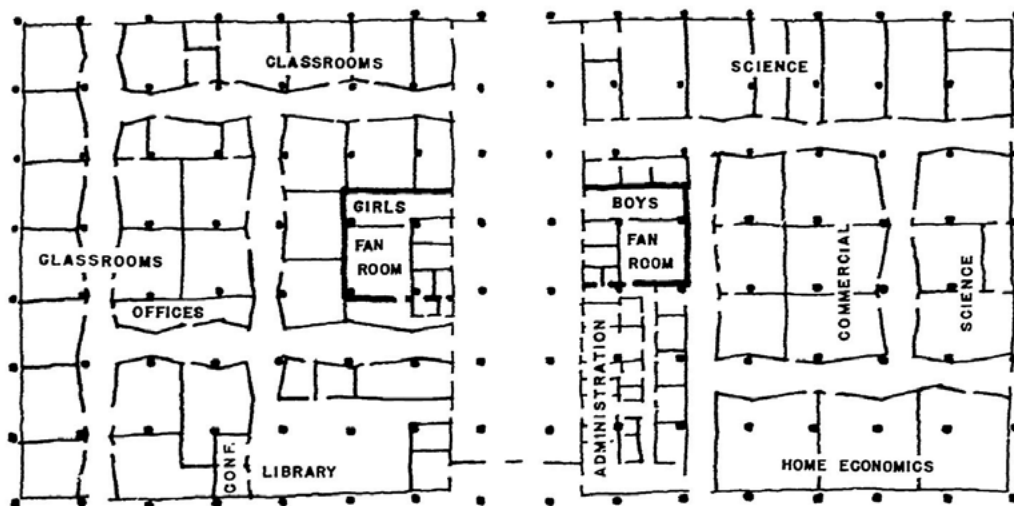
En segundo lugar, la escuela rural construida por el Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (CAPFCE) de México, dirigido por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, la que consistía en un aula y una vivienda bajo una misma cubierta liviana (ilustraciones 15 y 16). En México se habían construido alrededor de dos mil aulas anualmente, combinando la producción industrial centralizada —estructura, aberturas— con la mano de obra por ayuda mutua y los materiales disponibles en cada región —fundación, paredes— (CAPFCE, 1960).

Ambas propuestas contrastaban con los envíos de otros países, que eran escuelas extraordinarias, demasiado grandes y caras como para ser generalizadas. El ideal de una arquitectura social, para todos y no para una élite,

coordinación modular permitió el uso de componentes de distintos fabricantes. Pero, a diferencia de los sistemas ingleses, scsd tenía grandes luces estructurales para mayor flexibilidad (entre 9 y 23 metros), no incluía fachadas, pisos ni fundaciones (que eran parte del proyecto específico), y se licitaba especificando performances, como las licitaciones militares, no dimensiones y materiales (EFL, 1967, ilustración 13).

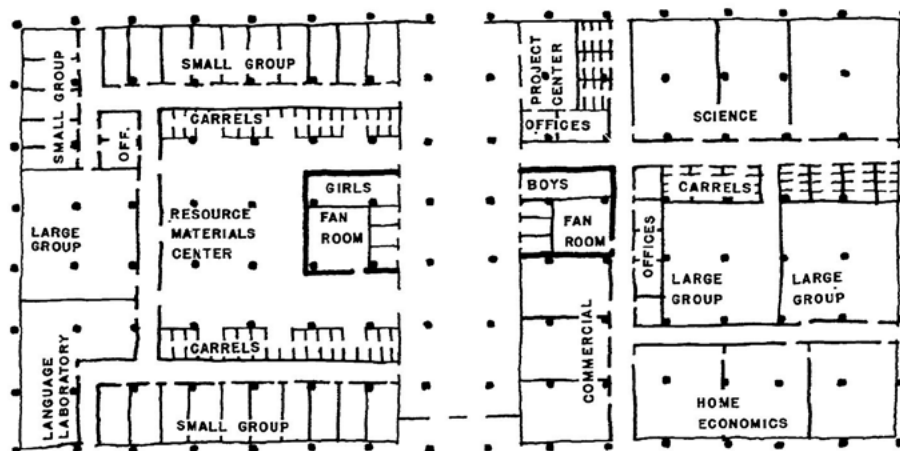
Entre 1966 y 1971, se construyeron más de mil trescientas escuelas en Norteamérica con el sistema scsd. Luego, en Toronto se desarrolló otro sistema constructivo, agregando fachadas, pisos, sanitaria y eléctrica por cielorraso en vez de por piso (Metropolitan Toronto's Study of Educational Facilities: sef); en Montreal se creó un sistema cerrado a una sola asociación de fabricantes, lo que mejoró la coordinación, pero impidió la competencia (Recherches en Aménagements Scolaires: ras); el sistema sef se continuó en Detroit para edificios de varios niveles y también se usó en Boston, etcétera (Griffin, 1971).

La difusión internacional En 1960, la Trienal de Milán propuso el tema La Casa e la Scuola, y se destacaron dos envíos. En primer lugar, la obra que hizo Consortium of Local Authorities Special Programme (CLASP), una agrupación de condados ingleses para lograr economías de escala. Era una escuela de tres clases armada en sólo nueve semanas con el sistema constructivo desarrollado por CLASP (ilustración 14).

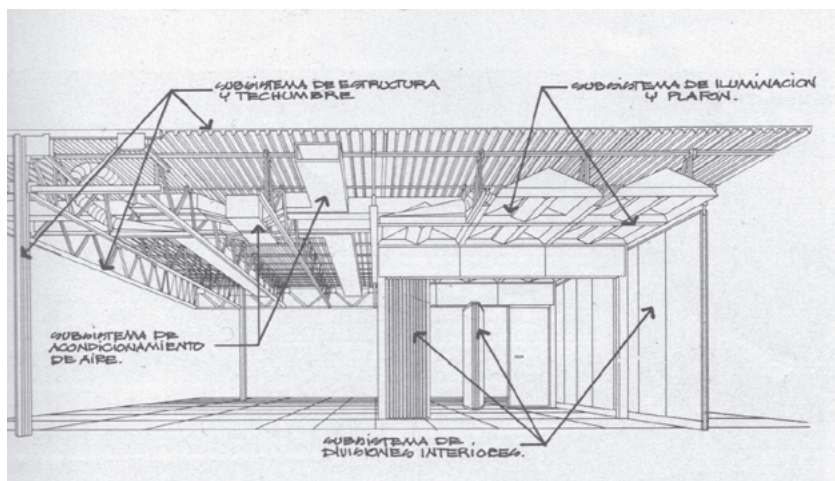


tuvo gran aceptación entre los organizadores italianos, la mayoría de izquierda, como, por ejemplo, los comunistas del Gobierno provincial, por lo que la escuela CLASP obtuvo el Gran Premio con Menzione Speciale. Fue así que el enfoque de sistemas obtuvo enorme difusión y se publicó en la mayoría de las revistas de arquitectura de la época.

A fines de los cincuenta y principios de los sesenta, los organismos internacionales como la Unesco y la OCDE



postulaban la educación como el medio para lograr el desarrollo de los países: se fomentaba la planificación económica del sistema educativo y se aplicaban técnicas científicas de administración e innovaciones tecnológicas. En el campo de la infraestructura, la Unesco recomendó difundir las experiencias inglesa y norteamericana en los países en desarrollo por medio de centros regionales. Para ello, se organizó en Londres la Conferencia Internacional de Edificios Educativos en 1962, donde se crearon la Unidad de Arquitectura para la Educación en París y los tres centros regionales: uno para África, otro para Asia y el Centro Regional de Construcciones Escolares para América Latina (Conescal), el que se estableció en México en 1963. A su vez, la OCDE también apuntó a difundir esas experiencias entre sus países miembros, porque concluyó que las oficinas dedicadas a la arquitectura escolar estaban demasiado ocupadas con la producción y no contaban con personal ni recursos para hacer investigación y desarrollo. Fue así como la Unesco y la OCDE promovieron grupos nacionales de



desarrollo (GND), para que coordinaran con la planificación educativa y económica, planificaran las construcciones escolares (unificar la información, acordar normas, objetivos y cómo realizarlos) y proyectaran y construyeran prototipos (escuelas experimentales con nuevos sistemas constructivos y costos muy cuidados). En 1963, la OCDE acordó crear GND en Portugal, España y Yugoslavia, y al año siguiente, en Grecia y Turquía. A su vez, el director del Conescal hizo una gira por Latinoamérica en 1964 y acordó la creación de GND en México, El Salvador, Perú, Chile, Colombia, Panamá y Argentina en 1965 (Sánchez, 1966). El objetivo del Conescal era atender la masividad sin perder calidad, y para ello, se

sistematizó un ciclo de producción muy riguroso. Las herramientas eran la industrialización de la construcción: coordinación modular y prefabricación de componentes, y la sistematización del proyecto concentrando los elementos (estructura, servicios, instalaciones) para generar espacios flexibles, fluidos y versátiles. El proceso de producción definía tres etapas. En la primera, se analizaban las actividades educativas, se generaban la programación educativa y la arquitectónica, y se culminaba con un proyecto genérico que daba normas y criterios generales.

La segunda etapa ajustaba ese proyecto a las condiciones particulares: físicas y geográficas (terreno, clima, orientación), y a los medios existentes (disponibilidad de materiales, tradición constructiva, calificación de la mano de obra, recursos financieros). Finalmente, la tercera etapa consistía en la evaluación de la escuela durante el uso, para luego perfeccionar el proyecto genérico y comenzar el ciclo nuevamente (Marini y Reyes, 1967).

Análisis y conclusiones La Unesco y la OCDE enfatizaron las similitudes entre las experiencias inglesa y norteamericana, y pretendieron continuarlas en países con menos desarrollo industrial. Sin embargo, esas experiencias

tenían diferencias importantes. La inglesa y las continuaciones promovidas por la Unesco y la OCDE provenían del sector público, mientras que EFL se autodescribió como una «filantropía agresiva» del sector industrial privado (Armsey, 1976, p. 9). La inglesa fue una experiencia multidisciplinaria, que incluyó fabricantes y arquitectos, pero también educadores, tanto en las etapas de investigación como en la evaluación posocupación. En cambio, en Norteamérica se tendió a priorizar el desarrollo tecnológico de la industria de la construcción, subestimando la propuesta educativa.

Por eso, la arquitectura escolar inglesa se basó en una selección de prácticas «progresistas» (Maclure, 1984), fue diluyendo los límites de las aulas y, finalmente, propuso una variedad de subespacios de diferente carácter (los ya mencionados: base, cuarto, bahía, trabajo general, terraza). Sin embargo, al cruzar el Atlántico, las escuelas se radicalizaron y disolvieron sus límites interiores por completo:



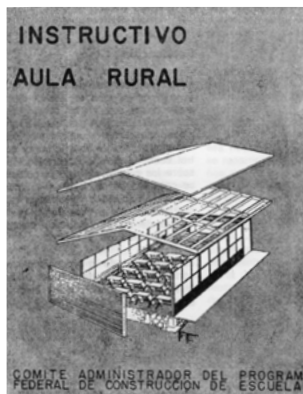


ILUSTRACIÓN 15.

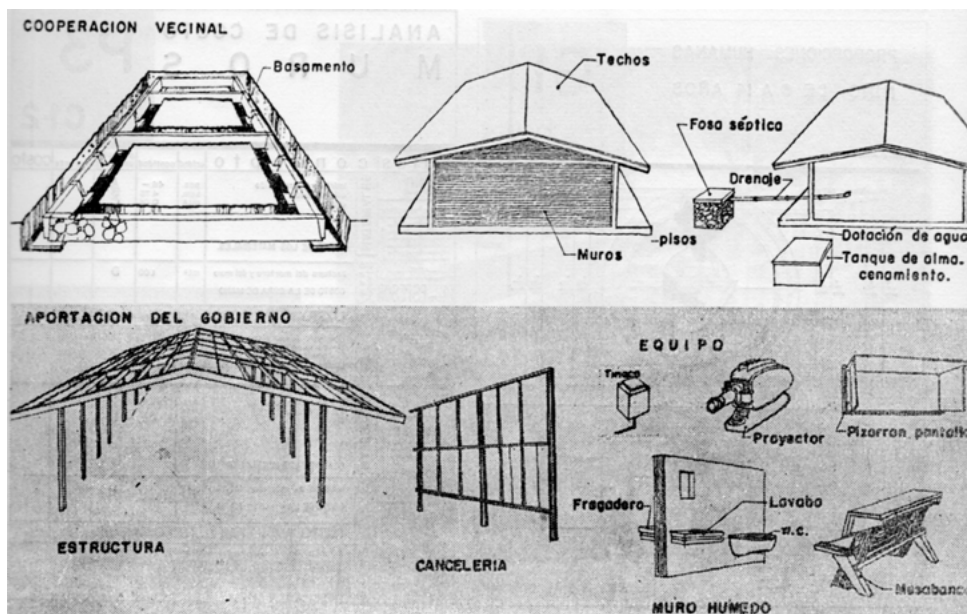
un espacio único, profundo, iluminado por la cubierta, con aire acondicionado y subdividido por particiones desmontables. Por tanto, frente a los espacios variados, articulados y a escala de los niños de los ingleses, EFL propuso un espacio indeterminado, uniforme y de flexibilidad total. Si bien estas *schools without walls* alentaron el trabajo en

equipo de los maestros y el contacto de niños de diferentes grupos y edades, también provocaron dificultades de concentración y ambientes demasiado ruidosos, y la flexibilidad no fue tan utilizada como se había previsto.

Por otro lado, al difundirse el enfoque de sistemas en países en desarrollo, el centro en la prefabricación fue desplazándose a la sistematización del ciclo de producción. Se alentó a que las obras no se consideraran de forma aislada, sino que se planificaran programas masivos de construcciones que pudieran evolucionar. La forma de trabajo dejó de basarse en la creación artística y se acercó al diseño industrial: planificación, investigación y desarrollo como etapas previas al proyecto, y luego de la ejecución, evaluación para perfeccionar la siguiente generación. En el campo del proyecto, se separó el proyecto genérico del sistema de los proyectos particulares y se dejó de pensar en composiciones cerradas para proponer sistemas flexibles que pudieran cambiar y crecer. También se soslayaron las demandas de representación de la obra pública y se privilegió la performance (especialmente el confort ambiental) y la optimización de recursos (principalmente económicos). Todo ello desplazó una estética basada en la forma acabada, el objeto unitario, coherente y cerrado a otra fundada en el proceso o sistema abierto. Finalmente, el arquitecto como profesional liberal cambió al integrarse a los aparatos del Estado: se diluyó su autoría, dejó de considerarse un genio o artista y pasó a ser simplemente parte de un equipo de funcionarios que se identifican con la institución en la que trabajan.

Epílogo La Segunda Guerra Mundial destrozó la ilusión de que el progreso técnico generara siempre un futuro mejor, pero también originó poderosos desarrollos tecnológicos que se transfirieron a la construcción civil. La industrialización de la construcción, que había

ILUSTRACIÓN 16.



sido idealizada en el período de entreguerras como posible solución al problema de la vivienda y del acceso a la educación y la salud, se convirtió en una realidad en los países centrales. Volviendo a la pregunta de la *Architectural Design*, «¿qué pasó con el enfoque de sistemas?», en definitiva, tuvo sus ventajas y limitaciones. Fue una arquitectura comprometida socialmente, que apuntó a un planteo más objetivo de los problemas y sus soluciones (heredera de la *Neue Sachlichkeit*), que buscó la certeza, la eficiencia y la economía. El enfoque sistémico permitió que se pudiera planificar mejor, calcular el costo de la infraestructura y hasta predecir su performance ambiental y energética. También tendió a homogeneizar y disciplinar la arquitectura, haciéndola más previsible, lo que tuvo sus ventajas respecto a nivelar su calidad y dar identidad a las políticas públicas, pero, por otro lado, impidió proyectos más creativos, resultó difícil de aplicar en situaciones extraordinarias, tuvo limitaciones expresivas y fue difícil de adaptar a contextos consolidados. Cuando el Conescal empezó a difundir el enfoque de sistemas en América Latina, ya había muchas décadas de experiencia en arquitectura escolar. ¿Qué pasó con el enfoque de sistemas en esta región con menos desarrollo industrial? ¿Por qué se convirtió en un enfoque tan trascendente en Argentina y Uruguay? ¿Aquí también se separó el proyecto del sistema de los proyectos específicos?, ¿las aulas diluyeron sus límites?, ¿y la institución sustituyó al arquitecto como autor? Sobre todo eso trata mi tesis de doctorado.

Bibliografía

- ABAD GRIJALVA, G. (1965). «Editorial. El Centro Regional de Construcciones Escolares para América Latina», *Revista Conesca*, 1, agosto.
- ALONSO, P. (2009). «A panel's tale», *AA Files*, n.º 59.
- BANHAM, R. (1965). «A home is not a house», revista *Art in America*, pp. 70-79.
- CAPFCE (1960). *Escuela rural con casa para el maestro*. México: Secretaría de Educación Pública.
- CLINCHY, E. (1960). *Hillsdale High School. Profiles of Significant Schools*. Nueva York: EFL.
- COHEN, J.-L. (2011). *Architecture in Uniform: Designing and Building for the Second World War*. Montreal: CCA.
- COLOMINA, B. (2006). *La domesticidad en guerra*. Barcelona: Actar. Colquhoun, A. (2005). *La arquitectura moderna, una historia desapasionada*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CONESCAL (1967). «Los G. N. D. en acción», *Revista Conesca*, 7: «Planeamiento de las construcciones escolares».
- DE GRAAF, R. (2017). *Four Walls and a Roof*. Cambridge: Harvard University Press. EFL (1965). *Schools without Walls. Profiles of Significant Schools*. Nueva York: EFL.
- (1967). *SCSD: the Project and the Schools*. Nueva York: EFL.
- (1968). *Educational Change and Architectural Consequences*. Nueva York: EFL.
- EHRENKRANTZ, E. (1969). «What's happening to SCSD – and why», *Nation's Schools*, 83-84, pp. 55-57.
- FRANKLIN, G. (2012). «Built-in variety: David and Mary Medd and the child-centred Primary School 1944-80», revista *Architectural History*, 55, pp. 321-367.
- GRIFFIN, C. W. (1971). *Systems. An Approach to School Construction*. Nueva York: EFL.
- IRA, GRUPO (1973). «Proyectar con sistemas», *Summa*, 61, abril, pp. 53-73.
- JUDT, T. (2011). *Postguerra: una historia de Europa desde 1945*. Madrid: Taurus.
- KEATH, M. (1983). *The Development of School Construction Systems in Hertfordshire 1946-64*. Londres: Ph. D. History and Theory of Architecture in the 20th Century, Thames Polytechnic.
- MACLURE, S. (1984). *Educational Development and School Building*. Londres: Longman.
- MARINI, R. M., Y REYES, M. (1967). «Los diseños de desarrollo», *Revista Conesca*, 8: «El diseño del edificio escolar».
- MINISTRY OF EDUCATION (1949). «New Primary Schools», *Building Bulletin*, 1, Londres, His Majesty's Stationery Office.
- (1960). *Britain's New Schools*, XII Triennale of Milano. Londres: His Majesty's Stationery Office.
- OTTO, K. (1963). *School Buildings 1*. Londres: Illiffe Books.
- REID, J. L. (1960). «Two loft schools: new instruments of education», revista *Architectural Record*, febrero.
- SAINT, A. (1987). *Towards a Social Architecture. The Role of School Building in Post-War England*. New Haven: Yale University Press.
- SÁNCHEZ, Á. (1966). «Los Grupos Nacionales de Desarrollo de las construcciones escolares en la región latino americana», *Revista Conesca*, 3: «Enseñanza media».
- SCSD, SCHOOL PLANNING LAB, STANFORD UNIVERSITY (1962). *British Prefabricated School Construction*. Nueva York: EFL.
- THOMPSON, P. (1963). *Architecture: Art or Social Service?* Londres: Young Fabian Pamphlet.
- UNESCO (1996). *Architecture for Education*. Recuperado de <<http://www.unesco.org/education/pdf/BAT0029>>.

IMÁGENES Y FUENTES

- ILUSTRACIÓN 1: primera generación de escuelas lineales con el sistema Hills: Essendon School, Hertfordshire, 1947-1948. Fuente: Saint, 1987, p. 72.
- ILUSTRACIÓN 2: corte y fachada del sistema Hills mejorado. Fuente: Benévolo, 1987, p. 827.
- ILUSTRACIÓN 3: ejemplo de proyecto lineal: Headstone Lane Comprehensive School, Pinner, Middlesex, 1947. Fuente: Saint, 1987, p. 114.
- ILUSTRACIÓN 4: ejemplo de variedad de subespacios, en este caso, para 50 niños: Finmere Primary School, Oxfordshire. David y Mary Medd, 1959. Fuente: Maclure, 1984, p. 165.
- ILUSTRACIÓN 5: Sistema Intergrid, desarrollado en el Development Group del Ministry of Education. Fue el primero de estructura de hormigón pretensado, a diferencia de los anteriores que eran de estructura metálica (Hills, BAC y Brockhouse). Fuente: SCSD, 1962, p. 69.
- ILUSTRACIÓN 6: École Volante. Le Corbusier y Jean Prouvé, 1940. Fuente: Fundación Le Corbusier, n.º 18071.
- ILUSTRACIÓN 7: Flexible Elementary School. TAC (The Architects Collaborative), 1954. Fuente: Otto, 1963, p. 73.
- ILUSTRACIONES 8 Y 9: ejemplo de escuela *open-plan*: Granada Community School, planta y foto. Fuente: EFL, 1965, pp. 22 y 28.
- ILUSTRACIÓN 10: artículo de revista *Life*, 18 de noviembre de 1957, p. 119.
- ILUSTRACIONES 11 Y 12: PLANTAS DE HILLSDALE HIGH SCHOOL, EN SAN MATEO, CALIFORNIA. John Lyon Reid, 1955. Primero, la planta original; luego, la adaptada al Plan Trump. Fuente: Clinchy, 1960, p. 14.
- ILUSTRACIÓN 13: diagrama del sistema de SCSD. Fuente: *Revista Conesca*.
- ILUSTRACIÓN 14: escuela primaria construida en Milán con el sistema CLASP. Fuente: <<http://www.triennale.org>>.
- ILUSTRACIONES 15 Y 16: aula-casa rural en México. CAPFCE, 1958-1960. Fuente: CAPFCE, 1960.

***criaturas¹ y
topografías liminares***
*retórica del exceso en
el Nuevo Mundo. Notas
de aproximación a una
disertación doctoral²*

MARTÍN COBAS

- ¹ La palabra inglesa *creature* viene del latín *creature*. En español se traduce como «criatura», cuya cuarta acepción definida por la RAE dice: «Cosa o ser creados», que aplicaría a este concepto.
- ² El presente texto es un fragmento traducido y parcialmente revisado de la propuesta de disertación doctoral presentada en abril de 2018 en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de

Princeton, a un tribunal integrado por los profesores Lucia Allais, M. Christine Boyer, Beatriz Colomina, Samia Henni, Spyros Papapetros y Anthony Vidler. Son cotutores de la disertación los profesores Beatriz Colomina y Anthony Vidler.

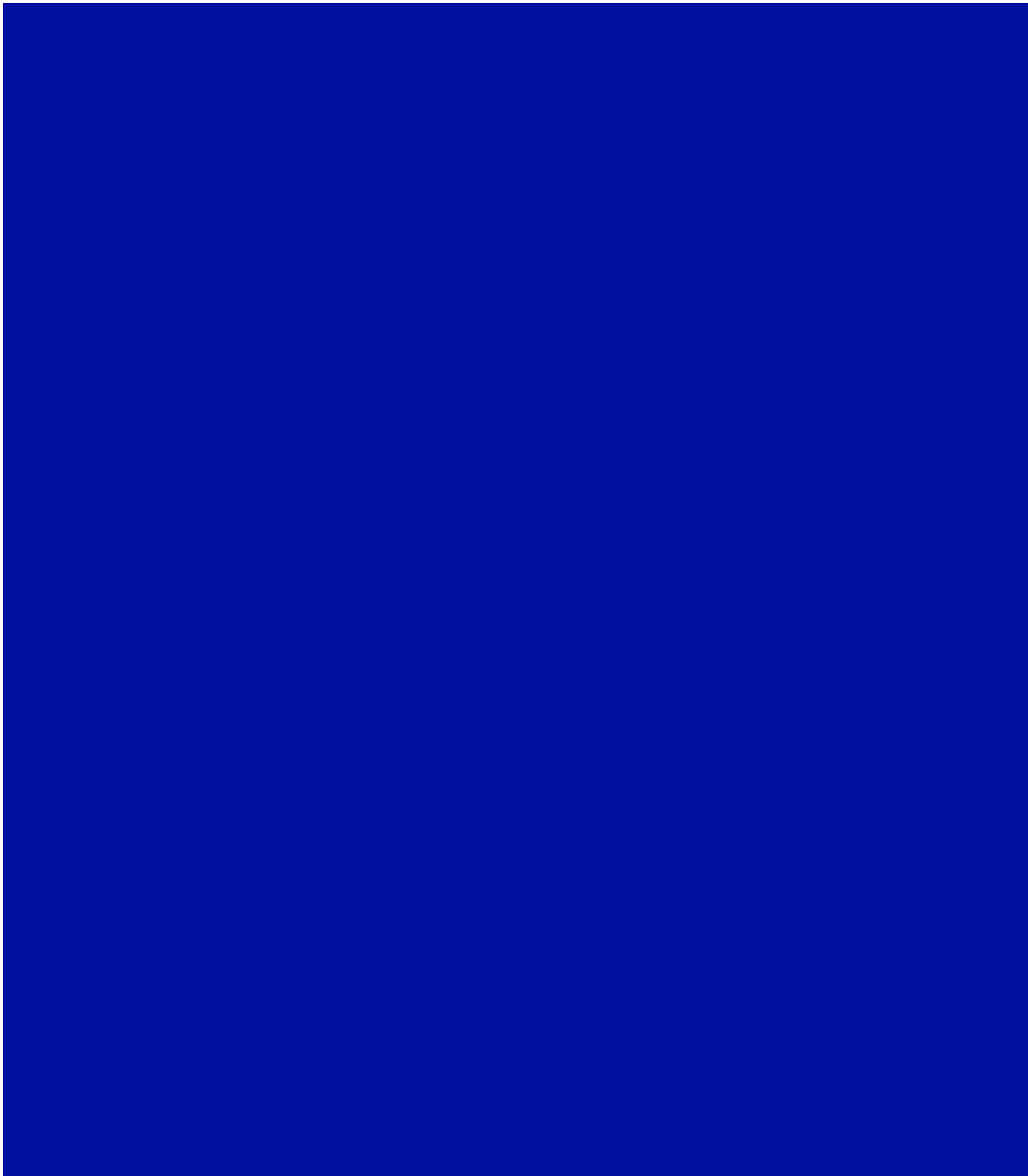


ILUSTRACIÓN 1.

J. M. Charcot con Rosalie en brazos. Fuente: GOREZ, C. G.; BONDUELLE, M. y GELFAND, T. (1995). Charcot: *Constructing Neurology*. Nueva York: Oxford University Press

Una mona o macaca brasileña —más específicamente, una *Sapajus apella* o capuchina marrón— comparte una cena en una *soirée* de jueves en el 217 del bulevar Saint-Germain, París. El año: ca. 1880. El anfitrión: Jean Martin Charcot, el fundador de la neurología moderna, el «inventor de la histeria». ³ En su segundo viaje al Viejo Mundo, Pedro II (1825-1891), el emperador de Brasil, ⁴ le había regalado a Charcot el pequeño animal. Rosalie —así la llamó Charcot— se transformó en su mascota predilecta (más aún que sus perros Carlo y Sigurd). Rosalie fue extremadamente afortunada por no haber muerto en el viaje transatlántico y no haber sido sometida al escrutinio público o a la experimentación en un laboratorio francés. ⁵ Sigmund Freud famosamente describió la casa de Charcot (y Rosalie) como un «castillo mágico». ⁶ Estudiantes y colegas eran, de hecho, conscientes del gusto de Charcot por lo fantástico. Fue Freud también quien en su obituario describió a Charcot como un «*visuel*». El «castillo mágico» de Charcot servía como un repositorio de las «implicaciones anti-rationales de sus propios descubrimientos». ⁷ El castillo fue, en otras palabras, un reservorio visual. ¿Fue Rosalie parte de esta acumulación irracional? ¿Cómo reconfiguró las topografías del «castillo mágico»? ¿A qué discurso pertenecía: a la grotesquería patológica de la *psychologie nouvelle* o al evolucionismo civilizatorio de las ciencias naturales? ¿Fue Rosalie una versión ‘un poco más animal’ del buen salvaje?

Para responder estas preguntas en relación con la pequeña historia de Rosalie, propongo una consideración alternativa de las historias e historiografías que narran la inscripción de la modernidad en el Nuevo Mundo y en Brasil en particular. El viaje de Rosalie coincidió con el creciente interés de Occidente por las culturas premodernas como lugar de paradigmas nuevos y alternativos en el momento en que la noción de una civilización monolítica era reemplazada por una multiplicidad de subjetividades y, crucialmente, el inconsciente emergía como cura —y, eventualmente, reemplazo— a los excesos de la razón, el orden y la taxonomía. ⁸ Rosalie permite vincular las topografías exóticas y marginales de la histeria y las fundacionales incursiones psicoanalíticas con el *affair* transatlántico por lo exótico,

confirmando que lo científico —y la modernización en general— se forjó a menudo en la forma de una magia exótica. Y en el exceso visual. Así, los castillos mágicos rápidamente proliferaron en el Nuevo Mundo. Marginalmente anacrónica y geográficamente desplazada, la historia de Charcot, Rosalie y el emperador es sintomática de una retórica de la otredad —expresada en la forma de las perplejidades taxonómicas que caracterizaron la Edad de la Exploración— que fue también un tópico presente a lo largo del siglo xx. Propongo aquí la categoría de lo criatural como forma de entendimiento de una modernidad radicalmente tópica que es desligada, por lo tanto, de la muy problemática generalización de una Latinoamérica global, y en la cual es posible cuestionar el *dictum* del crítico de arte Mário Pedrosa anunciado a fines de los años cincuenta a propósito de la inauguración de Brasilia: Brasil estaba «condenado a ser moderno», ⁹ una formulación tautológica que podría ser reescrita como ‘condenado a ser otro’ o ‘múltiples otros’. ¿Es posible concebir a la arquitectura como una ‘criatura liminar’, nacida de «disposiciones del ser» conflictivas y superpuestas? Rosalie es la primera de una serie de criaturas que intento caracterizar como liminares —liminarmente humanas, liminarmente animales, liminarmente civilizadas, liminarmente salvajes, liminarmente arquitectónicas—, en tanto ella sugiere la posibilidad de un espacio de tolerancia mutua, un espacio liminar. Rosalie expone la naturaleza del ‘otro’ que, muchas veces, en la forma de una monstruosidad grotesca (subvertida, criaturizada), ha ayudado a revelar las relaciones y correspondencias entre aquellas cosas que parecen altamente incompatibles. ¹⁰ Porque distinguir criaturas liminares de monstruos puede ser una cuestión de sutil diferenciación, si no de chance fortuita, ¹¹ pero ciertamente una de reconocimiento visual. ¹²

Esta disertación hipotetiza que, desde fines del siglo xix en adelante, los discursos y prácticas de modernización en Brasil decantaron en forma de exceso visual, como



3 Parafraseo aquí a: DIDI-HUBERMAN, G. (2003). *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. Cambridge: The MIT Press. Traducido por Alisa Hartz.

4 Entusiasta propulsor de la cultura y las ciencias (y correspondiente de Thomas Edison, Charles Darwin, Victor Hugo, Friedrich Nietzsche, Richard Wagner, Louis Pasteur, Henry Wadsworth Longfellow,

entre otros), Pedro II fue uno de los primeros coleccionistas de fotografías en el mundo. Después de presenciar una demostración del proceso del daguerrotipo hecha por el Abbé Louis Compte en 1840, el joven emperador compró un equipo de daguerrotipo y fue el primer brasileño en tomar una fotografía. La colección fotográfica de Pedro, llamada más tarde Coleção D. Thereza Christina Maria,

se alberga en la Biblioteca Nacional do Brasil, en Rio de Janeiro. Para un clásico estudio biográfico sobre Pedro II, véase: LYRA, H. (1938). *História de Dom Pedro II: Ascensão, fastigio e declínio*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional. Para un registro más reciente, véase: MORITZ SCHWARZ, L. (2016). *As barbas do Emperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. San Pablo: Companhia das Letras.

5 En *European Encounters with the New World*, Anthony Pagden nota la complejidad del transporte transatlántico: a menudo, los objetos tuvieron que ser reemplazados por sus imágenes. El océano divide, y el Viejo y el Nuevo Mundo se conocieron a través de las imágenes. Véase: PAGDEN, A. (1993). *European Encounters with the New World: From Renaissance to Romanticism*. New Haven, Londres: Yale University Press.

resultado de ontologías de figuración coexistentes y conflictivas —más genéricamente, disposiciones del ser— que estaban inextricablemente ligadas a, y operaban a la par de, ontologías de espacialización irreducibles a un canon de modernización, una operación crítica ejemplificada en la inevitabilidad retórica de Mário Pedrosa. Cuestionando una historiografía que tiende a enfatizar bien el discurso homogeneizante del latinoamericanismo (tomando al desarrollismo como una categoría política y económica generalizada) o, en sentido contrario, exacerbando lo local

al extremo de su exotización,¹³ esta disertación sugiere que la modernidad brasileña fue construida y negociada en los espacios liminares y narrativas furtivas de diversas topografías intelectuales, artefactos y, más importante aún, medios. La modernidad brasileña nació criaturizada, a menudo a través de seres imaginarios o fantásticos, y la misma modernidad fue reontologizada con relación a una serie de discursos y prácticas culturales que estaban en relación dialéctica con ella. Esta panoplia de ontologías fue codificada innecesaria y, con frecuencia, erróneamente como parte de una modernidad rampante, a pesar de que la imagen de Brasil como una nación que se modernizaba fue constituida como una suerte de pantalla, una realidad múltiple y siempre proliferante que, a la manera barroca, replica el «Manifiesto antropófago» de Oswald de Andrade de 1928, en donde el autor aboga por la canibalización de las culturas europeas.¹⁴

Esta disertación desarrolla una serie de intervenciones críticas en episodios de modernización que articulan sujetos (humanos y otros), objetos-artefactos, y sus *milieux*, sintomáticos de los discursos conflictivos que, en última instancia, articularon condiciones espaciales críticas. Se desarrolla entre el exilio europeo de Pedro II con el advenimiento de la república en 1889 y la consolidación de la revista *Habitat* y el Museu de Arte de São Paulo (MASP) en 1968, después de la inauguración de Brasilia, y toma el

‘viaje de descubrimiento’ al nordeste en 1924 (dos años después de la Semana de Arte Moderno de San Pablo de 1922) como un punto crucial en el que, por primera vez, las elites urbanas tornaron su atención al gran Brasil, territorial y culturalmente. Estos episodios se estructuran principalmente, aunque no de modo exclusivo, en torno a las figuras de Lúcio Costa (1902-1998) y Lina Bo Bardi (1914-1992), y en las formas en que los discursos sociológicos, antropológicos y filosóficos contribuyeron a la formación de una compleja topografía cultural, a través del trabajo del sociólogo francés Roger Bastide, el fotógrafo y etnógrafo Pierre *Fatumbi* Verger, y el filósofo y teórico checo de los *media* Vilém Flusser. Estos episodios oscilan entre lecturas críticas del barroco, lo criatural y lo moderno, hasta la exploración de colecciones y coleccionistas en sus esfuerzos por redimir sus propias suspensiones ontológicas, al análisis de aparatos visuales y espaciales que interceptan con discursos mágicos y antropofágicos. La disertación reconoce como un importante antecedente histórico la obra de Costa y Bo Bardi (central a la idea de ‘criatura moderna’) en el sostenido intercambio transatlántico entre Brasil y Francia (ocasionalmente referido como el «Brasil a través de ojos franceses»), que culminó en 1934 con la inauguración de la Universidad de San Pablo y la institucionalización de la antropología y la sociología a través de los esfuerzos de Claude Lévi-Strauss y del propio Bastide, dando, por lo tanto, forma moderna a la tradición francófila iniciada con la Missão Artística Francesa de Joachim Lebreton en 1816.¹⁵ La instalación de la Universidad de San Pablo —un proyecto dirigido por Mário de Andrade, director de Cultura de la ciudad de San Pablo desde 1935 a 1938— y la docencia de Lévi-Strauss y Bastide marcaron la transformación de una elite cultural a una académica y profesionalizada, un *milieu* intelectual que sería instrumental en la construcción de un Brasil moderno. Estos discursos movilizaron a personalidades como Costa y Bo Bardi, y también fueron descubiertos por Bastide en su intersección con la brasilianidad al inicio de su *Brasil: terra de contrastes* y sintetizados en la noción de «conceptos líquidos», es decir, conceptos escurridizos, volátiles, efímeros.¹⁶ De algún modo, Bastide reclamaba en esa licuefacción conceptual un espacio de discursividad condescendiente o, incluso, de plasticidad. Igualmente relevante fue el trabajo de Vilém Flusser, que enseñó filosofía de la ciencia en la Escola Politécnica de la Universidad de San Pablo y estuvo íntimamente vinculado al Instituto Brasileño de Filosofía, a su *Revista Brasileira de Filosofia* y, finalmente, a la Bienal de San Pablo, y cuya



6 FREUD, S. «Carta de enero 20, 1886». En *Letters of Sigmund Freud*, p. 194, citado en: SILVERMAN, D. L. (1989). *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France. Politics, Psychology and Style*. Berkeley: University of California Press, p. 103. Véase, además: FREUD, S. (1989). «Charcot». En GAY, P. (ed.). *The Freud Reader*. Nueva York: Norton & Company, pp. 48-54.

7 SILVERMAN, D. (1989). *Art Nouveau in*

Fin-de-Siècle France. Politics, Psychology and Style. Berkeley: University of California Press, p. 106.

8 El modernismo brasileño, argumenta el crítico de arte Mário Pedrosa, «nació en París». Pedrosa atribuye la paternidad de la arquitectura moderna brasileña no a Le Corbusier, sino primera y fundamentalmente a los jóvenes brasileños de Montmartre, quienes ‘descubren’ a su

país en París y el modernismo literario del culto de lo naïf, lo bárbaro y lo antiintelectual. Mário Pedrosa, citado en: RIGOTTI, A. M. (1999). «Brazil deceives», *Block*, 4, diciembre, pp. 78-86, 82. Es importante recordar cómo el trabajo de los escritores modernistas a los que Pedrosa refiere fue influenciado por los tempranos escritos de Freud sobre el inconsciente y la historia, de Carl Jung sobre el inconsciente

colectivo y de Henri Bergson sobre el tiempo subjetivo y el *élan vital*.

9 Véase: PEDROSA, M. (1959). «Brasília, a cidade nova» [paper presentado al Congrès International des Critiques d'Art], *Journal do Brasil*, setiembre 19. Republicado en: PEDROSA, M. (1981). «Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília», *Perspectiva*, San Pablo, pp. 345-353. El pronunciamiento de Pedrosa devino una

ILUSTRACIÓN 3

Polochon: un cerdo de dos cabezas, de Lina Bo Bardi. Escenografía y figurines para *Ubu: Follies physiques* e *paraphysiques* e *místicas*, basados en el *Ubu Roi* de Alfred Jarry. Teatro Ornitórrinco, San Pablo, 1985. Fuente: Instituto Bardi, Casa de Vidro

conceptualización del migrante como alguien que se encuentra en un estado de perpetua suspensión ontológica opera en la misma dirección que los «conceptos líquidos» de Bastide.¹⁷

Como el título de esta disertación sugiere, dos conceptos resultan fundamentales para esta aproximación: lo liminar y la criatura. Primero: lo liminar. Lo liminar refiere a un borde, a un espacio de transición a menudo sensorial. Es, esencialmente, un espacio apto para el desarrollo de la novedad y el que, en relación con discursos teológicos o etnográficos, es, a menudo, característico de una etapa transitiva. La etnografía, a partir de la definición provista por Arnold van Gennep en *The Rites of Passage*, lo ha adoptado para referir a la estructura tripartita del ritual. Más recientemente, lo liminar ha adoptado la forma de «liminaridad negativa», designando espacios de «miedo existencial».¹⁸ La complejidad inherente a su genealogía es ilustrativa de la topografía que trato de caracterizar. Segundo: la criatura. Es el momento en el cual lo liminar se intersecta con la criatura y lo criatural, que interesa particularmente, en donde esta es expresión y también síntoma de un estado de transición y malestar. La rica historia del término dialoga con Rainer Maria Rilke, Walter Benjamin y W. G. Sebald (como Eric Santner ha demostrado),¹⁹ por mencionar sólo a algunos, y goza de un renovado interés en los discursos poshumanistas, desde Georges Canguilhem a Giorgio Agamben o Jacques Derrida. Más recientemente, también en el campo de la arquitectura, con intervenciones como la de Catherine Ingraham en la «animalidad» de la arquitectura, o en la búsqueda artística de Anselm Franke en su provocativo *Ape Culture*. Las múltiples formas en que se ha desarrollado la cuestión de la criatura no pueden reducirse a meras insularidades metafóricas, sino que deben comprenderse en continuidad con estrategias de resistencia (religiosa, política o cultural). Así lo leemos en la supuesta monstruosidad física del escultor barroco Antônio Francisco Lisboa, *Aleijadinho* («el pequeño deforme»), o en las procesiones zoológicas y carnavalescas de Bo Bardi. En la criatura nos desplazamos desde una epistemología relacional a una afectiva, y de ella, a una topografía empática en donde los «conceptos líquidos» de

Bastide pueden proliferar en lo animal; como leemos en Derrida, no se trata de 'un' animal, sino «*des animaux*»,²⁰ de hecho, demasiados animales.

Instancias en las cuales esta panoplia de diferentes ontologías se hace evidente son innumerables. Basta considerar, por ejemplo, la apertura de la *Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura* de Lina Bo Bardi con uno de los *Diluvios* de Leonardo Da Vinci, sugiriendo tanto lo catastrófico como la declinación hacia las formas laberínticas y las perplejidades de lo impredecible,²¹ o la inclusión de Lúcio Costa en *Registro de uma vivência* de un retrato a



página completa de Grandjean de Montigny.²² Estos son algunos de los casos en los cuales operaciones programáticamente modernas fueron enmarcadas en formas retóricas más complejas.

Sin embargo, un sitio ejemplar para la exploración de estas 'topografías modernas' es la publicación de arte y arquitectura *Habitat (Revista das Artes do Brasil)*, fundada y editada por Bo Bardi y Pietro M. Bardi en 1950 y estrechamente relacionada con la política cultural del MASP,²³ uno de los artefactos culturales que serán explorados en esta disertación. *Habitat* intentó definir una modernidad y una cierta 'brasilianidad' muy distinta a la canonizada por la escuela carioca y la exuberancia formal de Oscar Niemeyer.²⁴ No obstante, el 'antídoto' desplegó una imagería igualmente trascendente, aunque con una retórica menos formal. Puede no ser una hipérbole sugerir que *Habitat* definió una nueva topografía cultural en la cual se puede observar un tripe desplazamiento: de lo metafórico a lo metonímico, de la causalidad racional a la

suerte de cliché intelectual. Ello es discutido en: GORELIK, A. (1999). «Tentativas de comprender una ciudad moderna», *Block*, 4, diciembre, pp. 62-77, 69.

10 Serge Gruzinski anota este punto en *The Mestizo Mind*, recordando lo que ya sugería Michel de Montaigne en sus *Essays*. Véase: GRUZINSKI, S. (2002). *The Mestizo Mind: The Intellectual Dynamics of Colonization and Globalization*.

Nueva York y Londres: Routledge, p. 118. Traducido por Deke Dusinberre.

11 En verdad, regiones enteras del Nuevo Mundo fueron nombradas con relación a monstruos o criaturas míticas: por ejemplo, la Amazonia (en referencia a las guerreras) o la Patagonia (en referencia a los gigantes de pies grandes). En el Nuevo Mundo los monstruos fueron territoriales *avant la lettre*. Véase, por

ejemplo: BRAHAM, P. (2015). *From Amazons to Zombies: Monsters in Latin America*. Lewisburg: Bucknell University Press. En esa dirección y para un estudio más comprensivo, véase también: DASTON, L., y PARK, K. (2001). *Wonders and the Order of Nature, 1150-1750*. Nueva York: Zone Books.

12 El concepto de otredad en los discursos antropológicos fue desarrollado

por Tzvetan Todorov en *La conquête de l'Amérique: la question de l'autre* (1982) para designar la experiencia del encuentro entre los conquistadores españoles y la población nativa. Contemporáneamente, el concepto ha sido debatido y rebatido, por ejemplo, por Gananath Obeyesekere. Véase: TODOROV, T. (1982). *La conquête de l'Amérique: la question de l'autre*. Paris: Éditions du Seuil.



causalidad afectiva, y de una discursividad textual a una imagística. *Habitat* retoma modelos de la antropología cultural, la etnografía, la fotografía (de la Amazonía, el *sertao* y la ciudad), discusiones críticas sobre el barroco (con contribuciones de Bardi y Bastide, entre otros), del trabajo textil artesanal e industrial, exvotos, las rigurosas contribuciones monográficas de Gregory Warchavchik y el recurso sistemático a la imaginería de las culturas amerindias, sus arquitecturas, escultura y vestimenta. Y gatos también. En estas narrativas, se reconoce la búsqueda de ciertas ‘escenas primarias’ con las cuales construir una ontología plausible de un discurso moderno diferencial y alternativo. Subyace en ellas una suerte de topografía proliferante no muy distinta a la noción de heteroglosia que Mijaíl Bajtín explora en las estructuras polifónicas y dialógicas de Rabelais (también grotescas y criaturales), en donde lo homogéneo y consistente es reemplazado por lo heterogéneo y coral. En *Habitat*, la ‘razón’ barroca de Bastide y el modernismo analítico de Warchavchik coexisten con la increíble odisea de Isabel Godin des Odonais por el Amazonas, poética y románticamente ilustrada en el artículo «A senhora Odonais em águas do Amazonas».²⁵ Finalmente, en uno de los primeros ensayos publicados

sobre el barroco en *Habitat*, Bastide explora las especificidades del barroco brasileño con relación a su contraparte europea deteniéndose en la «puerta barroca» y en sus «variaciones», en las cuales reconoce, precisamente, el dominio representativo y el «cataclismo irracional» del barroco.²⁶ Es en este sentido que los «conceptos líquidos» anuncian las topografías intelectuales proliferantes de Bo Bardi. Cómo estos discursos circularon y fueron apropiados por varios y divergentes actores con agendas precisas y, muchas veces, contradictorias en la construcción de una agenda de narrativas visuales y espaciales profundamente tópica es una de las preguntas que esta disertación se plantea.

Esta exploración de lo liminal y criatural (y el rango de operaciones críticas presentes en las distintas intervenciones) requiere de un aparato teórico y metodológico específico capaz de superar una serie de construcciones dialécticas tales como Viejo y Nuevo Mundo, moderno y premoderno, alta cultura y cultura popular, texto e imagen. Este marco conceptual se identifica inicialmente en relación con una serie de discursos provenientes de la antropología y de su giro ontológico, que cuestiona absolutos epistemológicos de todo tipo y, crucialmente, con respecto a la noción de otredad. En el trabajo de Philippe Descola, así como en el

Más recientemente, el trabajo de antropólogos como Philippe Descola, Eduardo Viveiros de Castro y Fernando Kohn ha problematizado el tema de la otredad aún más agudamente.

13 Esta dicotomía (que se discute más adelante) fue adoptada por la influyente exhibición *Brazil Builds*, curada por Philip Goodwin. Véase: GOODWIN, P. (1943). *Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942*.

14 Nueva York: The Museum of Modern Art. DE ANDRADE, O. (1928). «Manifiesto antropófago», *Revista de Antropofagia*, 1, mayo.

15 La Missão Artística Francesa de 1816, acordada por el rey José IV de Portugal, fue la primera en instalar una fuerte tradición francófila, tan evidente en varios países de América Latina. Entre las figuras notables que integraron la misión de Lebreton cabe mencionar al escultor Zéphyrin

Ferrez (padre del fotógrafo Marc Ferrez) y a Auguste-Henri-Victor Grandjean de Montigny (véase nota 22). Fue Alexander von Humboldt, entonces exiliado en París, quien recomendó a varios potenciales miembros para la misión. Para una descripción general de la Misión Francesa de 1816, véase: D’ESCRAGNOLLE TAUNAY, A. (1983). *A missão artística de 1816*. Brasília: Editora Universidade de Brasília. Véase también:

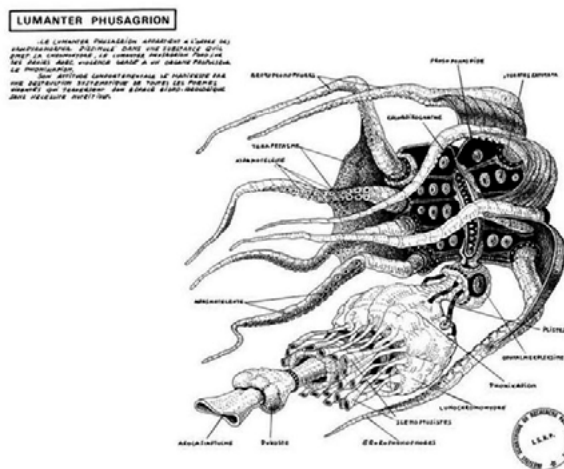
PEDROSA, M. (1998). «Da missão francesa: seus obstáculos políticos». En ARANTES, O. (ed.), *Mário Pedrosa: Acadêmicos e modernos. Textos escolhidos III*. San Pablo: EDUSP.

16 Véase: BASTIDE, R. (1999). *Brésil terre des contrastes*. Paris: Editions L’Harmattan.
 17 Véase, en particular: FLUSSER, V. (2014). *The History of the Devil*. Nueva York: Univocal Publishing. Traducido por Rodrigo Maltez Novaes; (2011). *Brazilian*

ILUSTRACIÓN 5.
Lumanter Phusagrion,
una de las formas
del Vampyroteuthis
Infernalis, criatura -
metáfora que habita
en los abismos del
océano, imaginada
por VILHEM FUSSEK y LOUIS
BEC. Fuente: FUSSEK,
V. y BEC, L. (2012).
*Vampyroteuthis
Infernalis: A Treatise,
with a Report by the
Institute Scientifique
de Recherche
Paranaturaliste.*
Mineápolis: University
of Minnesota Press.
Traducido por
Valentine A. Pakis

de Eduardo Viveiros de Castro (uno de los más importantes lectores de Descola) o Fernando Kohn, el 'otro' es sustituido por 'múltiples otros'.²⁷ En este contexto de dialécticas, como la propuesta por Philip Goodwin en 1943 para *Brazil Builds: Architecture Old and New 1652-1942*, colapsan en favor de un ensamblaje de ontologías coexistentes (para utilizar la terminología de Descola). Descola desarrolló aún más su marco ontológico en cuatro «ontologías de figuración» cuyo objetivo es hacer esas ontologías «visibles». Figuración es aquí entendida como «la operación universal por la cual cualquier objeto material inevitablemente incorpora un agenciamiento».²⁸ A cada ontología corresponde una iconología específica. Naturalmente, coexisten ontologías recesivas y dominantes (e iconologías). Piénsese, por ejemplo, en iconologías amerindias, afroamericanas, barrocas y modernas. Los 'otros' existen en todos lados. Entre estas cuatro ontologías, argumenta Viveiros de Castro, la moderna es paradójicamente la más exótica, provincial y temporalmente local, y, por tanto, la menos equipada para operar en conjunción con cualquiera de las otras.²⁹ Esta disertación discutirá esta 'paradoja de universalidad'. A partir de las ontologías-iconologías de Descola, propongo extender este argumento a las prácticas de espacialización e interrogar una conexión crítica entre figuración, arquitectura y cuerpos (sujetos) en un *milieu* cultural en el cual la coexistencia de múltiples y, a menudo, conflictivas ontologías de figuración cuestiona radicalmente las dinámicas de esta tríada.³⁰ Esto aproxima a la arquitectura —el objeto como objeto— a una condición liminar en la cual interioridad, fisicalidad y figuración aparecen inextricablemente ligadas y en donde es constantemente desplazada en tiempo y espacio (como una ontología suspendida), dislocada y, paradójicamente, relocalizada en un constante presente.³¹ Es en este sentido que la arquitectura se transforma en medio, en 'espacio de transposición'. Mi argumento sugiere que en este esquema ontológico las imágenes circulantes, como compuestos atravesados por diferentes regímenes de figuración, construyeron un espacio arquitectónico imaginario, muchas veces mágico, mítico, y siempre excesivo. El estatus transformativo de la imagen en este *milieu* específico permite sostener un intercambio dinámico en el cual las relaciones entre distintas ontologías son reguladas por los modos de figuración. Las imágenes, argumenta Hans Belting, «diluyen el límite entre la existencia física y la mental».³² Como portadoras de valencia antropológica, son comprendidas en continuidad con procesos físicos y orgánicos, en síntesis, con el

territorio y lo animal. Las imágenes son capaces de vida y de arquitectura. Esta disertación considera, por tanto, los mecanismos a través de los cuales ciertas imágenes (por ejemplo, la imaginería tropical de Pedro II, el placer histórico de Costa, el flirteo retórico de Bo Bardi con lo zoológico y lo carnavalesco) operaron en paralelo a discursos espaciales y a las transiciones entre ellas, pinturas y espacios. En un sentido teórico más general, los episodios estudiados en esta disertación ayudarán a elaborar cuestiones de materialidad y medios, contribuyendo, por lo tanto, a la inscripción arquitectónica de los estudios visuales contemporáneos. En este sentido, Giuliana Bruno define la superficie como «un sitio de proyecciones dinámicas [...], un sitio de intercambio activo entre sujeto y objeto [...], en donde la superficie, como la pantalla, es una arquitectura de relaciones».³³ Reduciendo la proposición de Bruno a un nivel axiomático, podría decirse, entonces, que a mayor cantidad de discursos presentes en esa superficie más «relaciones» y «pantallas» se producirán. En buena medida, esta discusión es provocada por una serie de discursos contemporáneos que podrían adscribir, genéricamente, al poshumanismo y por una serie de cuestiones tópicas con relación a las prácticas visuales y materiales, en particular



aquellas que despliegan las oposiciones ontológicas entre naturaleza y cultura, identidad y otredad, objeto y sujeto, etcétera. En última instancia, el objetivo es contribuir a la forma en que sujetos, objetos e imágenes se articulan relacionadamente en esas prácticas, exponiendo lo criatural en las narrativas históricas seleccionadas.³⁴ La modernidad en Brasil es más evocativa en los espacios liminares que emergen en torno a esta cacofonía, en la cual los 'efectos' de la modernidad como ideología y como práctica comienzan

Vampyroteuthis Infernalis. Nueva York: Atropos Press. Traducido por Rodrigo Maltez Novaes; (2007). *Bodenlos (Groundless): Uma Autobiografia Filosófica*. San Pablo: Annablume.

18 Véase, por ejemplo: HORVATH, A.; THOMASSEN, B., y WYDRA, H. (2017) (eds.). *Breaking Boundaries: Varieties of Liminality*. Nueva York y Oxford.

19 SANTNER, E. (2006). *On Creaturely Life: Rilke,*

Benjamin, Sebald. Chicago: University of Chicago Press.

20 Véase: DERRIDA, J. (2008). *The Animal That Therefore I Am*. Nueva York: Fordham University Press. Editado por Marie-Louise Mallet y traducido por David Wills.

21 BO BARDI, L. (2002). *Contribuição propedéutica ao ensino de teoria da arquitetura*. San Pablo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

22 En *The Mestizo Mind*, Serge Gruzinski

puntualiza la similitud gráfica entre los bocetos de Leonardo Da Vinci del *Diluvio* y las representaciones del mismo episodio realizadas por nativos americanos, según lo registra Bernardino de Sahagún en su *Historia de las cosas de la Nueva España, Florentine Codex*. Véase Gruzinski, *The Mestizo Mind*, 143.

22 Auguste-Henri-Victor Grandjean de Montigny (1776-1850) fue un arquitecto

francés educado en la École des Beaux Arts. Llegó a Brasil en 1816 como parte de la Misión Artística Francesa organizada por Joachim Lebreton. Entonces, fue el primero y único profesor de arquitectura de la Academia de Belas Artes de Rio de Janeiro, para la cual en 1817 diseñó un nuevo edificio de estilo ecléctico. Véase: COSTA, L. (1995). *Registro de uma vivência*. San Pablo: Empresa das Artes.

a crear todo tipo de manifestaciones fortuitas —y posiblemente impredecibles— que son tan sorprendentes como extrañas, y criaturales. Recientemente, lo criatural se ha transformado en un tópico recurrente y, en paralelo a una serie de conceptos hermanos (por ejemplo, lo híbrido, lo mutante, la misgenación), se ha hecho prominente como revisión de lo que muy a menudo había sido interpretado como científica o éticamente aberrante, notablemente la división entre hombre y animal. La historia de lo criatural moderno presagia este camino.

Esta disertación se estructura en una serie de micronarrativas que caracterizo como *tableaux*: escenas-episodios en los cuales ‘artefactos’ específicos facilitan una historia de intercambios, tanto materiales como visuales.³⁵ Cada uno de los episodios centrales se detiene en un objeto de investigación específico. No me ocupo, sin embargo, tanto de las particularidades de esos objetos (de sus aspectos formales, materiales o funcionales) como de las maquinarias intelectuales que despliegan y las conexiones que provocan. De hecho, el objetivo es hacer inteligible los múltiples discursos que circunnavegan esas ‘cosas’, arquitectónicas o no. Trataré de demostrar cómo estos —que cruzan diversas ontologías— constituyen una única pero elusiva topografía liminar. Los episodios están contruidos

en continuidad metonímica; a pesar del carácter ‘fotográfico’ que cada uno tiene y de la temporalidad relativamente amplia que cada uno abarca, los cruza una narrativa única. La estructura, por lo tanto, replica los modelos conceptuales de la disertación, es decir, la detección de continuidades en aquello que se presenta como discontinuo. Una sección inicial y otra final operan como intervenciones epistemológicas en las cuestiones relativas a los episodios centrales, situando los materiales discutidos en ellos histórica, teórica y críticamente. Estas secciones no constituyen narrativas totalizantes, sino que más bien ponen en movimiento una serie de discursos que serán tratados en el cuerpo central de la disertación. Me ocupo aquí, por lo tanto, de definir los métodos y las categorías analíticas con las cuales intervenir críticamente en los episodios centrales, en la performance de cada uno de ellos, así como de los mapas históricos e historiográficos con los cuales la disertación dialoga. En efecto, estos episodios-*tableaux* se conciben no cronológica sino espacialmente, o, mejor aún, territorialmente, en el gran territorio del Brasil. Ellos no construyen una genealogía, sino un mapa habitado por criaturas liminares.

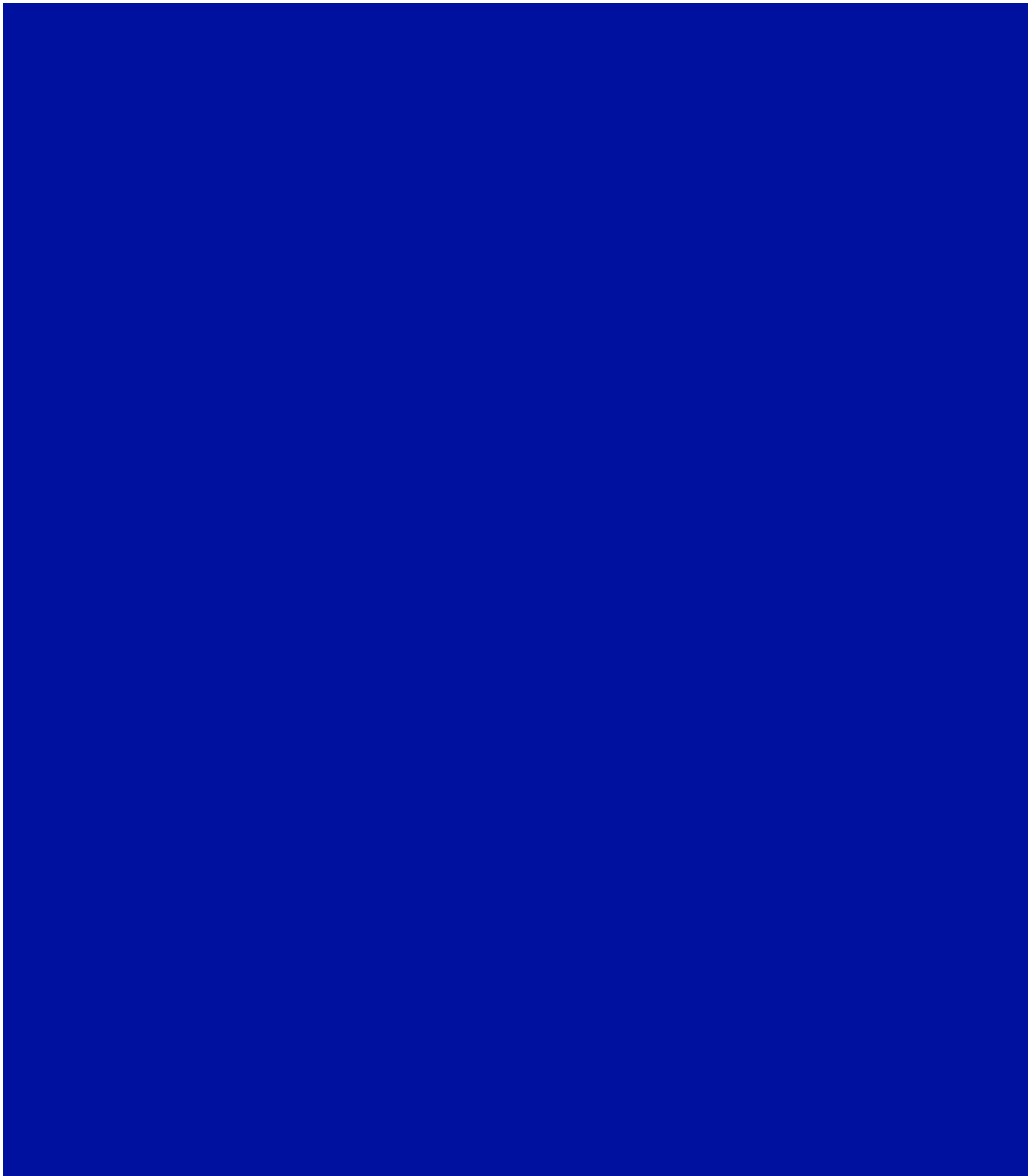
- 23 Lina Bo Bardi tenía considerable experiencia en el mundo editorial, habiendo trabajado en Italia para *Lo Stile*, editada por Gio Ponti —junto con el cual Bo Bardi colaboró en varios otros proyectos en Milán desde 1940 a 1945—, y después como editora de *Domus* y *Quaderni di Domus*. Bo Bardi también contribuyó en *Cultura della Vita* y editó los primeros 15 números de *Habitat*, desde octubre de 1950 a diciembre de 1953. Fue temporalmente reemplazada por Flávio Motta para los números 10 a 13, luego por Abelardo de Souza y finalmente por Geraldo Ferraz.
- 24 A esta exuberancia formal respondieron con indignación en tres sucesivos embates los críticos Max Bill, en «Report on Brazil» (1954, publicado en *Architectural Review*), Nikolaus Pevsner, en *Pioneers of Modern Design* (1960), y Manfredo Tafuri, en *Architettura contemporanea* (1976, con Francesco Dal Co). Bo Bardi llamaba a esta arquitectura brasileña «bella crianca [hermoso niño]». Véase también: LIRA, J. (2017). *O visível e o invisível na arquitetura brasileira*. San Pablo: DBA, 61.
- 25 Hasta cierto punto, *Habitat* continúa una tradición intelectual iniciada por Mário de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda y Gilberto Freire en la Semana de Arte Moderna de San Pablo de 1922, en la cual lo primitivo (y la cultura popular) fue por primera vez considerado una fuente de identidad cultural brasileña, y el mestizaje, una categoría cultural positiva en lugar de una expresión (o remanente) de un estadio inferior de la evolución cultural, lo que el explorador francés Jean de Léry —quien luego sería una importante referencia para Claude Lévi-Strauss— había descrito como «la infancia del mundo». Esta distinción fue sostenida por el antropólogo Gilberto Freire en una importante revisión de la antropología evolutiva de Nina Rodrigues. La concepción de mestizaje de Bastide difiere de la de Andrade en la medida en que esta es interpretada como una yuxtaposición de diferentes legados culturales y una síntesis o fusión. Véase: BASTIDE, R. (1996). *Psicanálise do cafuné: estudos de sociologia estética brasileira*. Curitiba: Guairá, Bastidiana, Hors, Série. Véase asimismo: PEIXOTO, F. (1999). «Diálogo interesantísimo: Roger Bastide e o modernismo», *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 14, n.º 40, junio, pp. 93-109.
- 26 En los primeros números de *Habitat*, la sección sobre el «Barroco» incluía contribuciones de varios autores. Los artículos eran breves y algunos de ellos presentaban argumentos sustanciales para articular el llamado barroco brasileño como irreducible a su contraparte portuguesa-europea o europea meridional. Para Bastide, por ejemplo, los ejemplos jesuitas eran una verdadera manifestación de «puissance» (potencia): «Le baroque est le royaume de la fête perépetuelle (même la mort est motif de fête avec ses grands catafalques). Et le domaine de la representation [el barroco es el reinado de la fiesta perpetua; hasta la muerte es motivo de fiesta con sus grandes catafalcos]». Para Bastide, lo barroco representa el espectáculo del arte. Véase: BASTIDE, R. (1951). «Variations sur la porte baroque», *Habitat*, 2, enero, pp. 53-55.
- 27 Véase *Beyond Nature and Culture*, en donde el autor define cuatro regímenes ontológicos o «disposiciones del ser» en relación con cuatro modelos de relaciones entre interioridad y fisicalidad, es decir, «las identidades y diferencias entre humanos y otros seres y cosas en materia de sus disposiciones físicas [fisicalidades] y sus capacidades subjetivas o mentales [interioridades]»: animismo, totemismo, naturalismo y analogía. Cuando Descola habla de una «ontología analógica», alude directamente al modo en que el tema emerge en la Edad Media y en el Renacimiento y se relaciona particularmente con la Edad de la Exploración, dentro de la forma de lo 'uno' y lo 'otro' o, como sugiere Serge Gruzinski, el «híbrido». En Occidente la «ontología analógica» fue reemplazada durante el siglo xvii por lo que Descola denomina «naturalismo», aun cuando el pensamiento analógico es predominante en varios aspectos de nuestras vidas diarias. Véase: DESCOLA, P. (2013). *Beyond Nature and Culture*. Chicago: The University of Chicago Press. Traducido por Janet Lloyd.
- 28 Véase: DESCOLA, P. (2018). «The Making of Images». En FILITZ, T., y VAN DER GRIP, P. *An Anthropology of Contemporary Art: Practices, Markets, and Collectors*. Londres: Bloomsbury, pp. 15-38, 16. Véase también: DESCOLA, P. (2017). «Making Ontologies Visible: Anthropological Perspective on Images», conferencia: Interdisciplinary Doctoral Program in the Humanities, Betts Auditorium, Princeton University, Princeton, abril 3. En 2010, Descola fue curador de la exposición *La Fabrique des Images: Visions du Monde et Forms de la Représentation* en el Musée du Quai Branly, París. Véase también: DESCOLA, P. (2010). *La Fabrique des Images: Visions du Monde et Forms de la Représentation*. París: Musée du Quai Branly and Somogy.
- 29 Eduardo Viveiros de Castro resalta este aspecto en su discusión de las estructuras ontológicas de Philippe Descola. Véase Viveiros de Castro, *Cannibal Metaphysics*, 32. Un argumento similar es desarrollado por Serge Gruzinski en *The Mestizo Mind*, en donde el autor sugiere que «una más elaborada retórica que reclama ser postmoderna o postcolonial argumenta que lo híbrido hace posible una alternativa a la modernidad, cuestionada por ser excesivamente occidental y unidimensional». Véase Gruzinski, *The Mestizo Mind*, 18.
- 30 Este enfoque también considera la noción de Hans Belting del cuerpo como medio en el contexto de una «imagen antropológica». Véase: BELTING, H. (2011). *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*. Princeton: Princeton University Press. Traducido por Thomas Dunlap.
- 31 Adrián Gorelik argumenta que la modernidad brasileña invierte la condición de presente mediante el reemplazo de «la negación de la historia» por «la tradición de lo nuevo». Este presente permitiría al objeto arquitectónico producir futuridad y tradición de forma simultánea. Véase Gorelik, 60.
- 32 Véase Hans Belting, *An Anthropology of Images*, 2. La noción de Belting «existencia física y mental», por tanto, coincide con la de Descola de «fisicalidades» e «interioridades» de las «disposiciones del ser».
- 33 BRUNO, G. (2014). *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality and Media*. Chicago: University of Chicago Press, 8. Véase, en el mismo libro: «Textures in Havana: Memoirs of Material Culture». Bruno también trabajó en las relaciones entre materialidad, arquitectura y cultura visual en *Atlas of Emotion: Journeys of Art, Architecture and Film*.
- 34 Piénsese, por ejemplo, en el trabajo de artistas contemporáneos como Adriana Varejao (en su problematización estética y política del barroco) o Marina Abramović (en su extremadamente problemática incursión brasileña en el espacio *in-between*). El film *Marina Abramović in Brazil: The Space In-Between* documenta la búsqueda de sanación personal e inspiración artística de Abramović desnudando la intimidad de rituales médicos y tratamientos con plantas curativas, y simulando, a menudo, una empatía naif de la artista con lo popular, por momentos una suerte de inversión ritualística del *principle of attachment* («principio de apego»), ilustrado por métodos deliberadamente exóticos y curiosos. El resultado es, a menudo, equivalente a una categórica —y hoy problemática— otredad. Véase: ABRAMOVIĆ, M. (2016). *Marina Abramović in Brazil: The Space In-Between*. San Pablo: Casa Redonda Produções. Dirigido por Marco Del Fiol.
- 35 No se incluye en esta síntesis el detalle de cada uno de estos episodios o capítulos de la disertación. Esto podrá ser objeto de una futura publicación a modo de ampliación y actualización.



la Red Mendoza
*fundamentos de un proceso
proyectual*

MARTÍN FERNÁNDEZ EIRIZ¹

¹ Martín Fernández Eiriz es arquitecto y doctorando de la primera cohorte (2014-2016) del doctorado FADU-Udelar de Montevideo, en cuya facultad es docente e investigador.



Introducción Este escrito busca develar los orígenes y los fundamentos iniciales del proceso proyectual diseñado por los arquitectos Mauricio Cravotto, Juan Antonio Scasso, Fermín Bereterbide y Alberto Belgrano

Blanco, para el pre-plan de la ciudad de Mendoza, realizado entre el 20 de diciembre de 1940 y el 25 de setiembre de 1941.

La investigación de este proceso surge de las más de 180 cartas, informes y documentos inéditos existentes en el Archivo Cravotto, documentos que, sumados a los múltiples recaudos gráficos, conforman la Red Mendoza, un espacio de transferencia que nos permite indagar sobre los aspectos procesuales, alejándonos de las descripciones tradicionales del proyecto terminado. El escrito se sitúa en un período temporal corto pero intenso, un período que comienza con el nacimiento del equipo binacional y finaliza en el momento exacto en el que se inicia el desarrollo proyectual, un período en el que surgen las ideas y las convicciones que marcarán el futuro del proceso del pre-plan.

La invitación: dos cartas y un telegrama El 29 de diciembre de 1940 por la mañana, Mauricio Cravotto recibe una correspondencia en su estudio. El remitente era Fermín Bereterbide, arquitecto argentino que había conocido en alguno de sus viajes.²

Cravotto se sienta en su escritorio, abre el sobre y comienza a leer. La carta estaba fechada el 28 de diciembre, apenas un día antes, y había sido enviada por avión.

Buenos Aires, 28 de diciembre de 1940

Arqs. Cravotto y Scasso

Estimados amigos:

Le envío adjunto (a Cravotto) las bases para el concurso de urbanización de Mendoza. Les pido se pongan en contacto a efectos de considerar lo siguiente:

El colega Ramos Correa, quien ustedes conocen, radicado en Mendoza, me pidió les pregunte si desean ambos participar en este concurso, en sociedad con él y yo.

ILUSTRACIÓN 1.
Presentación del pre-plan en Mendoza, 25 de setiembre de 1941.
Archivo Fundación Cravotto, M_A3d



Ramos creía ser nombrado jurado por el gobierno provincial; esto le impedía asociarse a Blanco y a mí como era nuestro propósito. Ahora Blanco, a raíz de una pelotera con nuestra sociedad, juró que no se presentaría, de modo que yo había resuelto hacerlo solo.

Hoy me acaba de telefonar Ramos desde Mendoza diciéndome que como no sería jurado está en libertad de presentarse al concurso, deseando hacerlo con Ustedes y yo...

La idea de Ramos —les confieso que no se me había ocurrido— me agrada muchísimo. Me complacería sobremanera trabajar en colaboración con ustedes.³

Cravotto inmediatamente se pone en contacto con Scasso para coordinar una reunión y analizar la invitación. El encuentro se realizará en Kalinen⁴ algunas horas después; allí analizarían en profundidad tanto la carta de Bereterbide como las bases del concurso. Luego de unas horas, la decisión estaba tomada, una decisión que incluía una serie de dudas que deberían ser transmitidas al colega argentino. Otra vez solo y nuevamente sentado en su escritorio, aunque, en este caso, frente a su máquina de escribir, Cravotto comienza a redactar una carta donde le traslada a Bereterbide los resultados de la reunión con Scasso, aunque en el interior de esa carta viajará una clara respuesta a la invitación:

² Previo a 1940, Bereterbide y Cravotto habían mantenido un importante intercambio epistolar, sobre todo en los años 1936 y 1937. Las fechas de las cartas de Bereterbide existentes en el cuerpo epistolar de Cravotto son: 3 de diciembre de 1935, 24 de febrero de 1936, 11 de marzo de 1936, 17 de marzo de 1936, 21 de mayo de 1936, 19 de diciembre de 1936, 3 de febrero de 1937, 7 de febrero de 1937, 18 de mayo

de 1937, 20 de noviembre de 1937 y 15 de febrero de 1938.

³ BERETERBIDE, F. (1940). Correspondencia a Mauricio Cravotto. Buenos Aires, 28 de diciembre, AFC, M_A3d.

⁴ Kalinen es el nombre con el que Cravotto y su esposa Lina bautizaron su casa-estudio.

Amigo Bereterbide:

Aceptamos complacidos su invitación para intervenir en colaboración con Ud. y el colega Ramos Correa en el concurso del plan regulador de Mendoza.

No obstante, vemos dos inconvenientes que Uds. dirán si son tales; 1.º el hecho de que el concurso sea para arquitectos nacionales, aunque las bases no digan nada al respecto, y, 2.º que la concurrencia de Ramos Correa no pueda ser impugnada por ser técnico de la Provincia o la Municipalidad de Mendoza, ¿no ocupa algún cargo en la administración de alguna de las dos?

Descartadas ambas cosas —si Uds. no las consideran con entidad suficiente para entorpecer la aceptación de la fórmula Bereterbide, Ramos Correa, Cravotto [...].

[...] Rogándole haga llegar nuestro saludo y agradecimiento a Correa, lo saludamos con todo afecto.

CRAVOTTO Y SCASSO⁵

Al día siguiente, Cravotto recibe un nuevo telegrama de Bereterbide:

De acuerdo. Telegrafí Ramos. Hoy salen aviones. Detallando preparen antecedentes.⁶ Saludos. Bereterbide⁷

Estas dos cartas y el telegrama significan el nacimiento del equipo binacional, aunque, como veremos, esta no será la conformación final. Resulta evidente que Ramos Correa, como vimos, director provincial de Parques, Calles y Paseos de la ciudad de Mendoza y presidente de la Comisión Especial Ad-Honorem de la Ciudad de Mendoza,⁸ es el ideólogo del equipo binacional y aquel que habita detrás de la carta-invitación de Bereterbide. Por otro lado, es claro que Belgrano Blanco no era parte del equipo inicial debido a la exhortación que había realizado la sca,⁹ una exhortación que poco le importó a Bereterbide estando en las mismas condiciones que Blanco. La otra dimensión que se desprende de estas primeras cartas es una suerte de mecanismo de defensa ética y ocultamientos que ensaya Cravotto para intentar desligarse de los posibles cuestionamientos que podrían recaer sobre él cuando alguien investigara su correspondencia.

En este sentido, si nos detenemos en los documentos originales, podemos observar que, en la carta-invitación de Bereterbide, Cravotto subraya en rojo la frase «no sería jurado está en libertad de presentarse al concurso», haciendo referencia a Ramos Correa. Ocurre algo similar en la carta-contestación a Bereterbide, donde Cravotto tacha todos los vínculos a Ramos. No hay dudas de que este mecanismo fue construido *a posteriori* de que Ramos Correa fuera designado presidente del jurado, evento que molestó profundamente a Cravotto y Scasso.

La participación de Ramos en el origen del equipo proyectual es un dato desconocido, un dato que, si se hubiera conocido en 1940, seguramente habría generado un territorio de críticas y de cuestionamientos éticos, lo que no ocurrió gracias al pacto de silencio realizado entre los integrantes del equipo.¹⁰

Un telegrama inesperado

Luego de que Bereterbide evacuara todas las dudas presentadas por Cravotto y Scasso sobre la participación de Ramos Correa en el concurso, los uruguayos comienzan a preparar sus antecedentes, uno de los requisitos de las bases del concurso. El lunes 5 de enero de 1941, Cravotto recibe otro telegrama; el remitente era nuevamente Bereterbide, pero, en este caso, con novedades sorprendentes:

Ramos jurado queda excluido. Blanco integra cuarteto. Manden documentos aquí por avión. Bereterbide¹¹

Podemos imaginar el sentimiento de incredulidad de Cravotto frente a este telegrama, un telegrama que no sólo informaba de que un miembro del equipo había sido nombrado jurado, sino también presentaba a Belgrano Blanco como nuevo integrante del equipo sin realizar las consultas pertinentes al resto del equipo. Al día siguiente, Cravotto recibe una nueva carta de Bereterbide explicando en profundidad la situación anticipada en el telegrama:¹²

[...] Esta mañana me habló Ramos para comunicarme que, habiendo sido designado jurado, no podría tomar parte en el concurso. Ramos es director de Parques de la ciudad de Mendoza, pero esto no era un inconveniente para intervenir.

5 CRAVOTTO, M. (1940). Correspondencia a Fermín Bereterbide. Montevideo, presumiblemente el 29 de diciembre, AFC, M_A3d.

6 Las bases del concurso solicitaban: «Entregar bajo sobre cerrado y lacrado una relación de los títulos profesionales, nómina de trabajos similares y demás antecedentes que acrediten su capacidad para cumplir con el cometido que se les confiare. Presentarán, además, la

solución que a su juicio sea más correcta al siguiente problema edilicio de la ciudad de Mendoza: problema creado por la existencia de las vías, estaciones de pasajeros y carga, y demás instalaciones de los Ferrocarriles Pacífico y Trasandino. Esta solución que será gráfica irá acompañada de una memoria descriptiva y demás antecedentes que el concursante estime oportunos». En: Municipalidad de

la Capital (1940). *Concurso Plan Regulador, Reformador y de Extensión de la Ciudad de Mendoza*, folleto, Mendoza.

7 BERETERBIDE, F. (1940). Telegrama a Mauricio Cravotto. Buenos Aires, 30 de diciembre, AFC, M_A3d.

8 La Comisión Especial Ad-Honorem de la Ciudad de Mendoza fue una comisión especial de urbanismo para el estudio de una futura planificación de la ciudad

Ahora Blanco, a raíz de un pedido hecho por la Comisión Directiva de nuestra sociedad de que no participe en el concurso porque fue delegado a Mendoza en el año 1939, se irritó y manifestó que no tomaría parte, no porque no pudiera hacerlo, sino porque él no quería. Por esto Blanco no había querido intervenir; ahora sin haber renunciado del todo a sostener aquellas imprudentes palabras se halla más inclinado a participar [...].¹³

Frente al consentimiento implícito de Cravotto y Scasso, el nuevo y definitivo equipo binacional estaba conformado por Fermín Bereterbide, Alberto Belgrano Blanco, Mauricio Cravotto y Juan Antonio Scasso.

¡Victoria! El 10 de enero de 1941, Alberto Belgrano Blanco, temprano en la mañana, entrega en la Secretaría de Obras Públicas e Higiene de la Municipalidad de Mendoza los tres sobres lacrados que exigían las bases

del concurso. El primer sobre contenía los antecedentes de los integrantes del equipo, el segundo, la propuesta de la solución ferroviaria y, finalmente, el tercero, los nombres de los autores.

Apenas seis días después de la entrega del concurso, el 16 de enero de 1941, Cravotto recibe un nuevo telegrama de Bereterbide, un telegrama que, contrariamente a los anteriores, transmitiría buenas noticias:

Ramos telefoneó. Victoria. Sigue carta. Bereterbide¹⁴

Como de costumbre, al otro día de haber recibido el telegrama, Cravotto recibe una carta explicando en profundidad los titulares del telegrama. En la carta, Bereterbide cuenta los pormenores del resultado del concurso:

Amigos:

Ramos nos acaba de comunicar la buena noticia. Primeros: nuestra firma. Segundos: Della Paolera y Farengo. Terceros: Le Corbusier y el grupo Austral (este grupo está constituido por unos arquitectos jóvenes: Kurchan, Hardoy, un catalán que no recuerdo [se trataba de Antonio Bonet] y Vera Barros. Los primeros trabajaron unos meses con Le Corbusier en París y prepararon un Plan de

Urbanización para Baires; el tercero formó parte del grupo Gatepac; del último y de los demás no tengo referencias [...].¹⁵

El equipo binacional había ganado el concurso y lo había hecho por sobre destacados colegas, como es el caso de Della Paolera o el propio Le Corbusier.

En la siguiente carta, fechada el 20 de enero, Bereterbide informa a Cravotto que ya había recibido la comunicación oficial y que Ramos Correa solicitaba al grupo viajar a Mendoza para firmar el contrato antes de la finalización del mes de enero. El apuro radicaba en que existía la voluntad, por parte del Gobierno de Mendoza, de dejar todo orde-

nado antes del cercano cambio de mando.¹⁶ El presidente del jurado también solicitaba a Cravotto la realización en Mendoza de una conferencia sobre urbanismo, entre otras cosas, para «colocarse bien frente a la opinión».¹⁷ El mismo día en que Bereterbide escribe esta carta Cravotto escribe otra a sus colegas argentinos. Luego de casi un mes de silencio epistolar por parte de los arquitectos uruguayos, finalmente había llegado el momento de manifestar las discrepancias con el manejo de las distintas situaciones surgidas previamente al concurso.

[...] En respuesta a la comunicación telefónica de Blanco del día de ayer, debemos expresarles que, ante la seriedad de la situación planteada por el resultado del concurso, entendemos que, para disipar nuestros reparos que ya conocen, aclarar muchas cosas y dejar bien concretada la intervención de todos, conviene la reunión de los cuatro.

No es posible seguir como hasta ahora, entendiéndonos por medios deficientes, en forma aislada y precipitada, cuando hay cuestiones fundamentales a resolver [...].¹⁸

El escenario había cambiado, ya no se trataba de escribir memorias o enviar antecedentes, ahora existía una

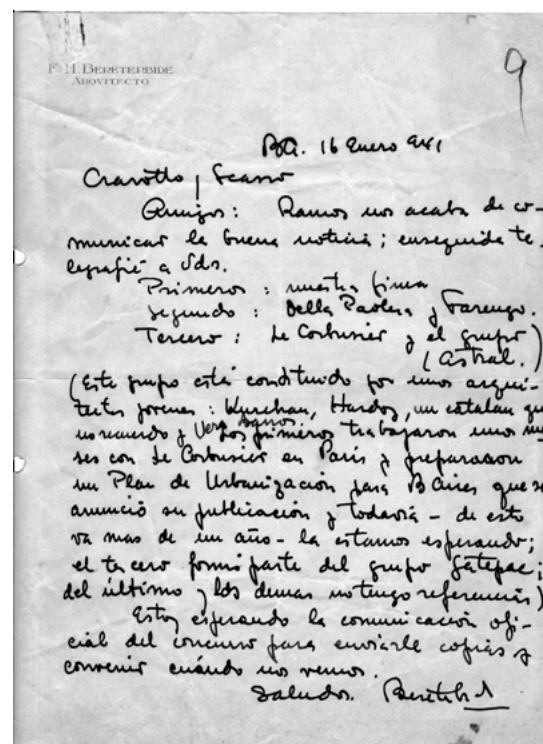
de Mendoza. Creada por el gobernador Rodolfo Corominas Segura en 1938, estaba conformada por el ministro de Gobierno Adolfo Vicchi, el ministro de Obras Públicas Frank Romero Day, el intendente municipal Juan Cruz Vera, el senador Alfredo Godoy, el diputado Alberto Day, el director de Arquitectura Arturo Civit y, finalmente, el director provincial de Parques, Calles y Paseos de la ciudad

de Mendoza, arquitecto Daniel Ramos Correa. Este último también fue nombrado presidente de la comisión.

9 En mayo de 1939, la Comisión Especial Ad-Honorem de la Ciudad de Mendoza solicita a la Sociedad Central de Arquitectos de Buenos Aires la recomendación de tres técnicos en urbanismo para conformar una comisión asesora. Los técnicos seleccionados fueron Alberto Belgrano Blanco

y Fermín Bereterbide, a los que se les sumó Jorge Sabaté, presidente de la sca. Esta comisión asesora redactó un informe con posibles soluciones a los problemas más importantes de la ciudad. Frente a esto, la sca exhortó a los técnicos participantes a no presentarse al concurso por tener ventaja sobre el resto de los colegas. 10 Ramos Correa significó para el equipo de proyecto un defensor de sus ideas frente

ILUSTRACIÓN 2.
Correspondencia de Fermín Bereterbide a Mauricio Cravotto, Buenos Aires, 16 de enero de 1941. Archivo Fundación Cravotto, M_ A3d



importante responsabilidad, una responsabilidad que asume Cravotto tomando el control y el liderazgo del equipo.

Fue así. Las repercusiones del resultado del concurso fueron numerosas. Seguramente, frente a las variadas críticas recibidas por el equipo, Cravotto decidió agrupar una serie de documentos bajo el nombre «Fue así».

Estos documentos conforman un cuerpo de cartas, escritos y anotaciones que busca reconstruir los acontecimientos sucedidos en los días posteriores al fallo del jurado, acontecimientos que transitan, esencialmente, por el asunto Le Corbusier, un tema que ya ha sido explorado por la historiografía, pero que hoy, frente a la nueva documentación surgida del Archivo Cravotto, podemos reinterpretar.

El primer documento incluido en la carpeta «Fue así» es una carta recibida por Cravotto el viernes 7 de febrero de 1941 y escrita el 31 de enero de 1941 en la calle Libertad 1613 de la ciudad de Buenos Aires. La carta estaba firmada por Antonio Bonet, Juan Kurchan, Jorge Ferrari Hardoy, Alberto Le Pera, Valerio Peluffo, Simón Ungar, Jorge Vivanco e Hilario Zalba. Estos ocho arquitectos, que habían obtenido el tercer puesto en el concurso, escriben a Cravotto para solicitar su renuncia al primer premio obtenido.

Sr. arquitecto Mauricio Cravotto
Mendoza.

Le escriben esta carta los ocho arquitectos que han presentado a Le Corbusier y Pierre Jeanneret al concurso de Mendoza.

Nuestra unión se basa en un ideal de arquitectura cuyas directivas han sido trazadas por Le Corbusier.

Sentimos, y por eso le escribimos, que estamos con Ud. del mismo lado de la lucha.

Por la carta adjunta y documentos aclaratorios, copia de los dirigidos al secretario de Obras Públicas de la Municipalidad, conocerá todos los detalles que han motivado el fallo del jurado y nuestra actitud.

Es la segunda vez que a Le Corbusier se le saca un concurso por pequeñas razones legalistas, al

margen de su valor, su arquitectura y el objeto del concurso (recordemos que la tinta de imprenta hizo que no construyera el Palacio de la Sociedad de Naciones).

Comprendemos que considerar nuevamente el fallo redundaría en perjuicio suyo. A pesar de todo, no dudamos en pedirle apoye nuestra solicitud de revisión.¹⁹

Los documentos a los cuales hacen referencia los remitentes, enviando copias a Cravotto, son tres:

- una carta escrita por el arquitecto Alfredo Williams²⁰ a Jorge Vivanco, fechada el 28 de enero de 1941;
- un documento de la Embajada de Francia en Argentina, fechado el 29 de enero de 1941;
- una carta firmada por los ocho arquitectos al secretario de obras públicas de la Municipalidad de Mendoza y jurado del concurso, el ingeniero M. A. Marini,²¹ fechada el 31 de enero de 1941.

En este último documento, los ocho arquitectos expresan las razones por las cuales habían solicitado, vía telegrama, la suspensión de los trámites de adjudicación del contrato para la confección del Plan Regulador, Reformador y de Extensión de la Ciudad de Mendoza y, por consiguiente, la revisión del fallo del concurso.

Los ocho se habían enterado verbalmente de los fundamentos del fallo por parte del arquitecto Alfredo Williams, quien también había escrito una carta al arquitecto Vivanco, dejando por escrito dichos fundamentos. En esta carta, Williams evidenciaba que el jurado había desestimado los antecedentes de Le Corbusier debido a que «ni en el trabajo presentado, ni en los antecedentes, se encontró ni una sola firma de Le Corbusier que sirviera para autenticar su conocimiento de la propuesta».²²

Con esta información, los ocho escriben al ingeniero Manuel Marini planteándole las siguientes razones para fundamentar su solicitud de revisión del fallo:

- 1) La inexistencia de una firma que certificase la participación de Le Corbusier en el concurso no puede tomarse como razón para dejar de considerarlo, pues las bases del mismo en ninguna de sus cláusulas establecían este requisito.
- 2) Los componentes argentinos del «Lema Diez» en ningún momento se plantearon la necesidad de certificar la participación de Le Corbusier por

a los jefes mendocinos, al tiempo que un nexos fundamental con el intendente Benito de San Martín.

11 BERETERBIDE, F. (1941). Telegrama a Mauricio Cravotto. Buenos Aires, 5 de enero, AFC, M_A3d.

12 Siempre que Bereterbide enviaba un telegrama a Uruguay también escribía y enviaba una carta que, por lo general, llegaba a Kalinen uno o dos días después y

que desarrollaba los temas titulados en el telegrama.

13 BERETERBIDE, F. (1941). Carta a Mauricio Cravotto. Buenos Aires, 5 de enero, AFC, M_A3d.

14 BERETERBIDE, F. (1941). Telegrama a Mauricio Cravotto. Buenos Aires, 5 de enero, AFC, M_A3d.

15 BERETERBIDE, F. (1941). Carta a Mauricio Cravotto. Buenos Aires, 16 de enero, AFC,

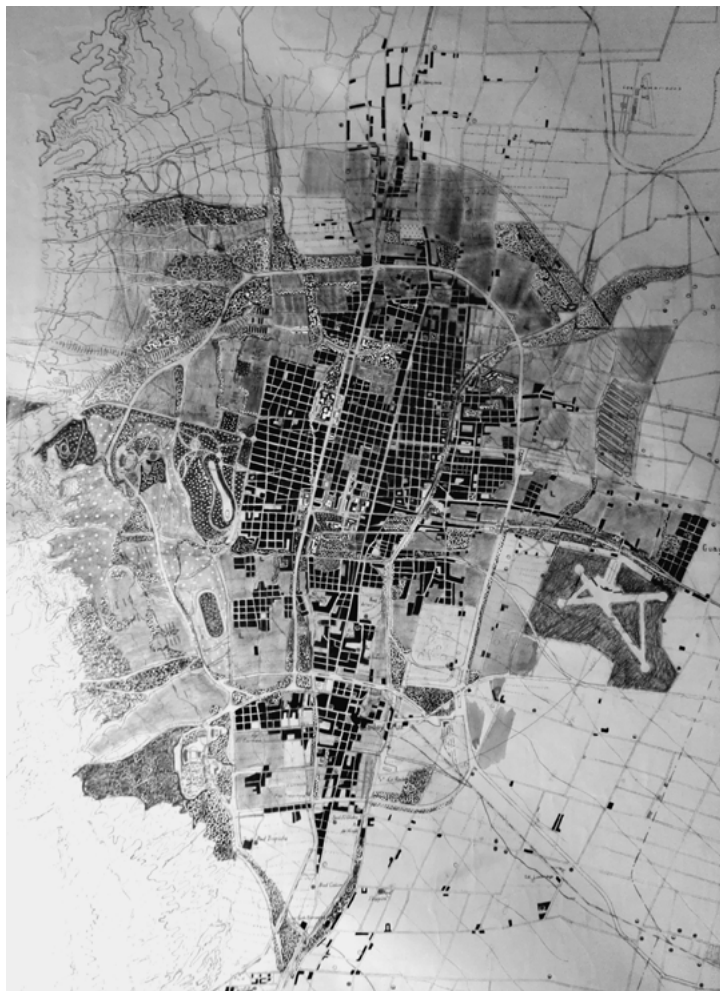
M_A3d.

16 La nueva elección de Mendoza se realizaría el 18 de febrero de 1941: Adolfo Vicchi asumiría como gobernador y José Benito de San Martín lo haría como intendente.

17 BERETERBIDE, F. (1941). Carta a Mauricio Cravotto. Buenos Aires, 20 de enero, AFC, M_A3d.

18 CRAVOTTO, M., y SCASSO, J. A. (1941). Carta a Fermín Bereterbide y Alberto Belgrano

ILUSTRACIÓN 3.
Copia de plano base
1:25000 con ensayo
de expresión para
pre-plan. Archivo
Fundación Cravotto.
Archivo Montreal,
B.2.1.29



considerarlo obvio, pero sí garantizar la seguridad del viaje, para lo cual adjuntaban una carta de la Embajada de Francia en la Argentina, expresando la voluntad del Gobierno francés en este sentido.²³

Es cierto que en ningún punto de las bases del concurso se solicitaban las firmas de los participantes,²⁴ pero si volvemos a la carta de Alfredo Williams, podemos entender que el problema esencial no radicaba en la existencia o no de la firma de Le Corbusier, sino en la duda de que el propio arquitecto suizo tuviera conocimiento de la existencia de este concurso.²⁵

[...] Se adjuntaba con los antecedentes, para asegurar su futura presencia en Buenos Aires, una carta de la Embajada de Francia, en la que sólo se translucía anhelos de que viniera al país. Como era lógico, la falta de una carta o dato directamente emanado de él me hizo dudar hasta que estuviera

enterado del concurso; además, si así no fuere, las circunstancias por las que pasa su patria de adopción y las dificultades del traslado actuales hacían utópica la presencia del arquitecto Le Corbusier, en caso de haber obtenido el premio, con lo que no se resolvía el objeto del concurso [...].²⁶

Alfredo Williams era claro: el problema radicaba en la duda de que Le Corbusier pudiera realizar el Plan Regulador debido a las coyunturas que estaba atravesando Francia en esos momentos, y sobre todo, en la dificultad que supondrían dichas coyunturas para un hipotético viaje a la Argentina. En definitiva, si ese viaje no ocurría, los responsables del proyecto serían los ocho, y los méritos de estos no colmaban las expectativas del jurado.

Volviendo a la carta de Alfredo Williams a Vivanco, al final de esta, Williams continúa con su argumento de la incapacidad de Le Corbusier de participar en la realización del Plan Regulador y cómo, en función de esto, no fueron considerados sus antecedentes.

Lo que en realidad necesita la ciudad de Mendoza es resolver el problema de urbanismo de una manera, aunque modesta, pero práctica, es decir, que la estudie alguien que la sienta y que esté en contacto cotidiano con ella.

De todo esto deducirá que la mención que obtuvieron los componentes del lema «Diez» ha sido exclusivamente por los antecedentes de ocho de sus arquitectos, por el óptimo trabajo presentado sobre ideas de urbanización de Mendoza y por la solución ferroviaria.

Esperando dar satisfacción a su pedido, lo saluda con la estima de siempre.

ALFREDO WILLIAMS²⁷

Liernur y Pschepiurca, en el capítulo destinado al Plan de Mendoza del libro *El Grupo Austral. Obras y proyectos de Le Corbusier en la Argentina (1924-1965)*, hacen referencia a un telegrama²⁸ escrito por los miembros del Grupo Austral a Le Corbusier: allí le aseguraban poseer una nota escrita por uno de los miembros del jurado²⁹ en la que este describía aspectos destacables, como el hecho de que la solución ferroviaria de los diez se consideró la mejor (Liernur y Pschepiurca, 2008). En pie de página, los autores suponen que dicha nota corresponde a Alfredo Williams, por lo que seguramente se trate de la carta que Williams

Blanco. Montevideo, 20 de enero, AFC, M_A3d.

19 BONET, A.; KURCHAN, J.; FERRARI HARDOY, J.; LE PERA, A.; PELUFFO, V.; UNGAR, S.; VIVANCO, J., Y ZALBA, H. (1941). Carta a Mauricio Cravotto. Buenos Aires, 31 de enero, AFC, M_A3d.

20 Alfredo Williams había sido jurado del concurso en representación de la Sociedad Central de Arquitectos.

21 El ingeniero M. Marini era secretario de

Obras Públicas e Higiene.

22 WILLIAMS, A. (1941). Carta a Jorge Vivanco. Buenos Aires, 28 de enero, AFC, M_A3d.

23 BONET, A.; KURCHAN, J.; FERRARI HARDOY, J.; LE PERA, A.; PELUFFO, V.; UNGAR, S.; VIVANCO, J., Y ZALBA, H. (1941). Carta al secretario de Obras Públicas de la Municipalidad de Mendoza. Buenos Aires, 31 de enero, AFC, M_A3d.

24 Bereterbide había planificado una reunión en Buenos Aires con Cravotto, Blanco

y Scasso, días antes de la entrega de los sobres, para que los cuatro integrantes pudieran firmar la memoria de la «solución al problema ferroviario». El hecho de que los integrantes del equipo quisieran firmar los sobres de la entrega no significa que existiera en las bases del concurso la obligatoriedad de realizarlo.

25 En el archivo Fondation Le Corbusier existe una serie de correspondencias

escribe a Jorge Vivanco. Como vimos en dicha carta, William en ningún momento realiza esa afirmación, por lo que las afirmaciones de los ocho parece ser una construcción ficticia para impresionar a su maestro. En este sentido, los autores antes mencionados construyen un relato basado en la presunta mejor solución ferroviaria de los diez por sobre los demás concursantes. Este relato fundamentado en supuestos y sin contar con la solución del equipo ganador genera un territorio de sospechas sin bases sólidas. Este relato, repetido por diferentes autores a lo largo del tiempo, generó un ámbito de dudas y sospechas sobre el fallo del concurso. No obstante, la carta de Williams es lo suficientemente clara: el jurado no tenía la suficiente confianza en los ocho para que realizaran el Plan Regulador de Mendoza y, frente a la duda de la participación de Le Corbusier, prefirió no tomar riesgos y eliminar sus antecedentes de los del resto del equipo y, de este modo, relegar al Lema Diez al tercer puesto.

Mientras la historiografía indaga sobre si Le Corbusier estaba al tanto o no de los derroteros de sus discípulos, añorando un posible plan regulador realizado por el maestro en Argentina, Alfredo Williams lleva estas dudas a otro territorio, un territorio de desconfianza hacia los ocho, fundamento respetable debido a los escasos méritos de estos frente a figuras con amplia experiencia urbanística como Cravotto o Della Paolera.

Viaje a Mendoza: Cravotto y Scasso llegan el 3 de febrero de 1941 al puerto de **proyectual** Buenos Aires. Inmediatamente,

se trasladan a la estación de Retiro, donde se encontrarían con sus colegas argentinos, lo que significó el primer encuentro directo de todos los integrantes del equipo ganador del concurso. A las 18:30 horas, los cuatro arquitectos abordan el tren nocturno rumbo a la ciudad de Mendoza. Por delante los aguardaban casi 24 horas de viaje, 24 horas que servirían para solucionar los problemas internos del grupo,³⁰ así como para tener las primeras conversaciones sobre el proyecto. Blanco fue el encargado de transmitir y explicar a Cravotto y Scasso la compleja interna de la política mendocina, al tiempo que identificar a cada uno de los actores, ya fueran políticos o técnicos, que intervendrían, de mayor o menor manera, en el proceso del proyecto del Plan Regulador. Lo que Blanco transmite a los uruguayos es la primera aproximación a aquellas personas que serían



ILUSTRACIÓN 4:
Plano base en tela para reproducir. Mauricio Cravotto. Archivo Fundación Cravotto. Archivo Monreal. B.2.114

los integrantes de la Red Mendoza, un sistema complejo de actores y vínculos que conformarán el cuerpo epistolar por donde circularán los datos y coyunturas entre el 7 de febrero y el 25 de setiembre de 1940, fecha en la que Cravotto expone en la legislatura mendocina, en una magistral presentación, el proyecto del pre-plan de la ciudad de Mendoza.

El martes 4 de febrero, a las 17:45 horas, el equipo llega a la estación de Mendoza donde los esperaba Daniel Ramos Correa, quien los llevará a su casa a dejar el equipaje para rápidamente comenzar con la nutrida agenda de visitas.

El único documento que nos acerca a esta visita a Mendoza es una carta escrita por Cravotto a Ramos Correa el 25 de febrero de 1941, casi dos semanas después de la vuelta de Cravotto y Scasso a Montevideo.

con los miembros del Grupo Austral, aunque todas ellas parecen estar fuera de las fechas del concurso de Mendoza. Estas son: Postal Kurchan / LC / 21/12/37, LC / FERRARI: Libro Buenos Aires, 02/05/40, Correspondencia LC / Ferrari, Kurchan, Hardoy, Bonet 31/01/39 - 04/04/39, Carta de LC / Ferrari, Hardoy 17/07/41.

26 WILLIAMS, A. (1941). Carta a Jorge Vivanco. Buenos Aires, 28 de enero, AFC, M_A3d.

27 WILLIAMS, A. (1941). Carta a Jorge Vivanco. Buenos Aires, 28 de enero, AFC, M_A3d.

28 El telegrama está fechado el 5 de diciembre de 1940 y no figura en la base de datos de la Fundación Le Corbusier.

29 El arquitecto Alfredo Williams había sido nombrado miembro del jurado del concurso por la Sociedad Central de Arquitectos.

30 Los problemas internos dentro del grupo

eran aquellos que Cravotto había manifestado a Bereterbide en la carta del 20 de enero de 1941 y estaban referenciados al mal manejo de las situaciones vinculadas al cambio de los integrantes del equipo que se iba a presentar al concurso.

31 CRAVOTTO, M. (1941). Correspondencia a Daniel Ramos Correa. Montevideo, 25 de febrero, AFC, M_A3d.

32 CRAVOTTO, M. (1941). Correspondencia a

En la carta, se realiza una breve retrospectiva de la visita, ya que Ramos le había solicitado a Cravotto que le enviara sus impresiones sobre la ciudad.

El hecho de tener Mendoza a sus espaldas la masa andina no quiere decir solamente tener geográficamente un volumen inmenso y respetable, sino una fuerza del andinismo, un trozo de cosmos que da permanentemente un límite infinito para la idealización. A pesar de los terrores, de la amenaza sísmica, allí se trabaja con fe, con tesón, aun a sabiendas [de] que está acechando una fuerza, y precisamente por esto el carácter mendocino es tan seguro en la porfía del trabajo y al mismo tiempo tan generoso y cordial. Así también es su vino, producto de estas tierras.³¹

Cravotto construye un concepto que logra describir la potencia del vínculo entre los Andes y Mendoza: este concepto será la «fuerza del andinismo», un concepto que trasciende la presencia puramente visual de las montañas en la ciudad para centrarse en los Andes como elemento condicionante de la vida del mendocino. Bajo esta visión, los canales, los zanjones y las acequias se transforman en datos esenciales del paisaje urbano, aunque también sean los responsables del riesgo que genera la riqueza mendocina. En otro sentido, los Andes también se hacen presentes en la ciudad de forma intangible, una presencia que nos habla del miedo al terremoto, un miedo latente con el cual los mendocinos deben convivir. Las ruinas de las Iglesias de San Francisco y San Agustín, aquellas que Cravotto había visitado en su viaje de Gran Premio en el año 1918, son las visibilidades del miedo, «las venerables heridas capaces de entender el espíritu mendocino».³²

El plan para la ciudad de Mendoza será uno de los más finos entrelazamientos entre la mirada científica y poética de la carrera de Cravotto, un entrelazamiento que nos permite entender una mirada propia sobre la modernidad, una mirada multidimensional y humanista, colocando a la naturaleza como elemento esencial capaz de condicionar el habitar del hombre.³³ Más allá de la captura de este concepto, con el que Cravotto y el equipo comenzaran a aproximarse al proyecto, el evento más importante sucedido en Mendoza en esos días fue la reunión mantenida con las autoridades municipales. En esta reunión, más allá de producirse la firma del contrato, se hizo visible una de las ideas más originales de todo el proceso del Plan Regulador.

Daniel Ramos Correa. Montevideo, 25 de febrero, AFC, M_A3d.

33 La idea de entender la naturaleza como entrelazamiento entre ciencia y estética, condicionadora del habitar, se puede rastrear en las lecturas que realiza Cravotto sobre los viajes de Alexander von Humboldt. Estas lecturas de juventud, realizadas junto con su padre, habían sido una referencia importante en su viaje de Gran Premio

entre los años 1918 y 1921.

34 CRAVOTTO, M. (1941). «Plan Regulador de la Ciudad de Mendoza, República Argentina», *Boletín del Instituto de Urbanismo*, Montevideo.

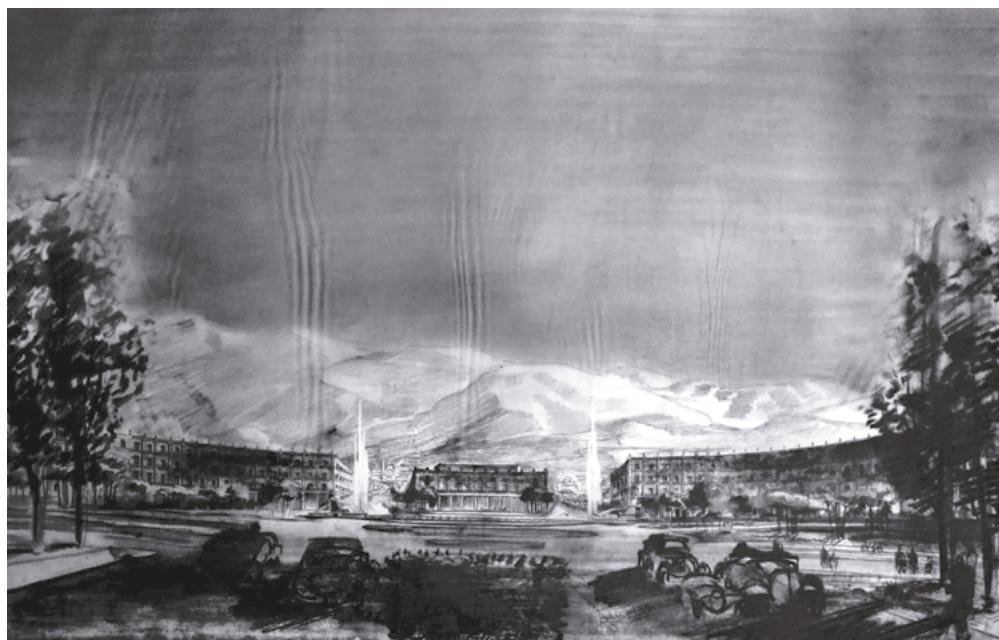
35 En el Plan Regulador de Montevideo, Cravotto había incluido el «anteproyecto» como una fase previa al Expediente Urbano y Plan Regulador; este anteproyecto seguramente haya sido la base para

el desarrollo del concepto de pre-plan que desarrollaría en Mendoza.

36 CRAVOTTO, M. *El Plan Regulador de Mendoza. ¿Qué es un pre-plan?, ¿cuáles son sus propósitos?, ¿cómo será?* Escrito personal probablemente escrito en Montevideo en febrero de 1941.

37 Cravotto ya había planteado una etapabilidad en el Plan Regulador de Montevideo en el año 1930. En este caso, el plan estaba

ILUSTRACIÓN 5.
Mauricio Cravotto,
foro mendocino,
acceso troncal ruta 7.
Perspectiva - sugestión.
Archivo Fundación
Cravotto. Archivo
Montreal. B.2.1.44



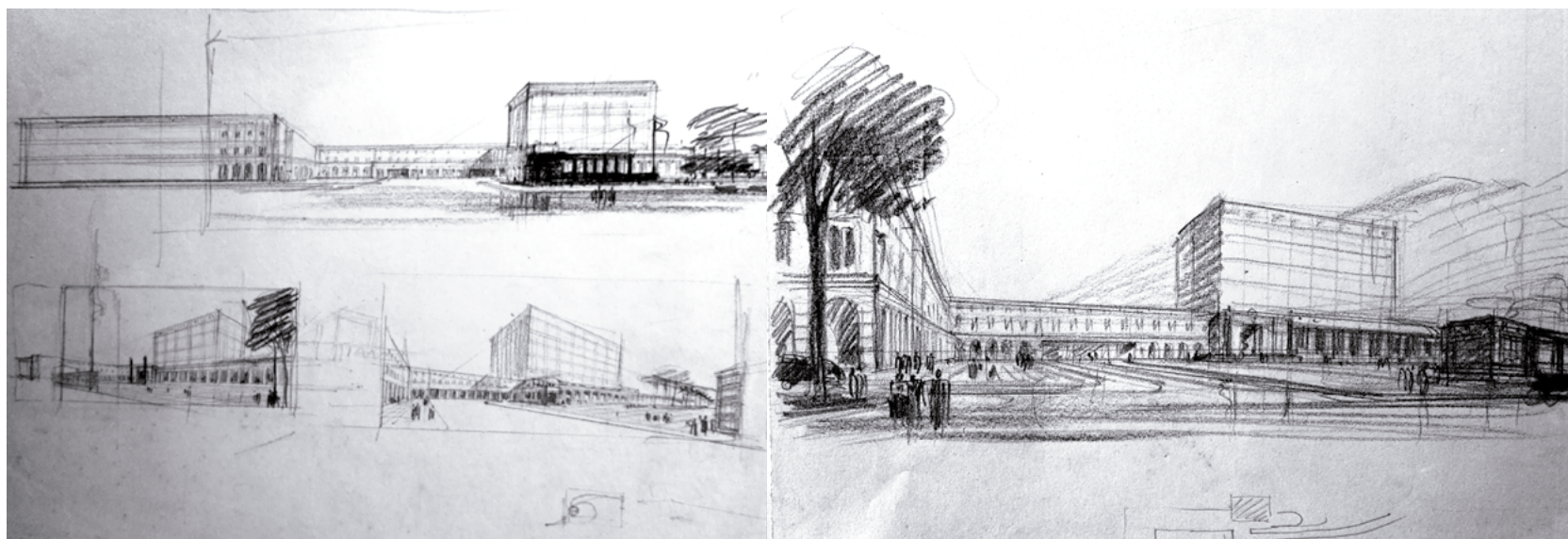
La idea original: el pre-plan Esta idea, seguramente debatida en el tren nocturno, frente a la complejidad de la realidad política mendocina expuesta por Belgrano Blanco, era la de proponer a las autoridades municipales la elaboración,

estudio y presentación de un pre-plan regulador como la primera etapa del proceso. El pre-plan permitiría a las autoridades municipales una ejecutiva acción inmediata, pero también un elemento de entendimiento y coordinación entre ellos y los proyectistas. El pre-plan lograría encarar, analizar y estudiar, sobre base primaria, el alcance de los problemas de la ciudad, para poder concretar procedimientos provisionales y regirla temporariamente. Pero el pre-plan también «daría la posibilidad a la población de conocer por anticipado la teoría urbanística de los proyectistas, quedando en situación de poder formar conciencia sobre las ventajas del Plan Regulador» (Cravotto, 1941).³⁴

La idea de realizar un pre-plan era novedosa; en América Latina se habían realizado numerosos planes reguladores, pero en ninguno de ellos se había destruido el binomio expediente urbano-plan regulador.³⁵ De este modo, el pre-plan se transformaba en un mecanismo nuevo, un mecanismo capaz de actuar rápidamente buscando consensos frente a la complejidad de actores y cambiantes coyunturas de la realidad mendocina. Cravotto, ya en Montevideo, intenta definir

ILUSTRACIÓN 6.
Palacio de Gobierno
- proceso proyectual.
Mauricio Cravotto.
Archivo Fundación
Cravotto. Archivo
Montreal, B.2.152.20

ILUSTRACIÓN 7.
Palacio de Gobierno
- proceso proyectual.
Mauricio Cravotto.
Archivo Fundación
Cravotto. Archivo
Montreal, B.2.152.17



el concepto de pre-plan en un escrito personal, un escrito que no es otra cosa que un espacio de formalización y síntesis de los pensamientos e ideas que iban surgiendo sobre este nuevo concepto, un concepto que se transforma en uno de los aspectos más destacables de este proceso proyectual.

El escrito titulado *El Plan Regulador de Mendoza. ¿Qué es un pre-plan?, ¿cuáles son sus propósitos?, ¿cómo será?* es un aporte a la teoría del urbanismo moderno, un aporte que contiene un cierto grado de pragmatismo, ya que nace como un mecanismo de articulación entre las ideas urbanísticas generales y una realidad que se presenta como compleja y cambiante. En este sentido, el escrito comienza con el análisis de uno de los mayores problemas de los planes reguladores: el excesivo tiempo de su confección frente a una ciudad que necesita rápidas soluciones. El tiempo es, en definitiva, una de las dimensiones más importantes que genera el nacimiento del concepto del pre-plan.

Los ganadores deberán entregar el expediente urbano a los ocho meses y el plan regulador a los veinte meses respectivamente de la fecha de celebración del contrato.

Como se sabe, el expediente urbano, esto es, la compilación de todos los datos referentes al pasado y al presente de una aglomeración, equivale a los antecedentes de una enfermedad para el médico, y así como le sirven para hacer un diagnóstico y determinar la forma de curar, de igual modo los antecedentes urbanos son importantes para que el

urbanista pueda establecer con precisión la organización del futuro de una ciudad.

En el extranjero, los antecedentes mencionados o ya existen en las viejas administraciones o son actualizados y reunidos por esos u otros organismos con anticipación al llamado a concurso. En estos casos, el concurso es solamente para preparar los planes de futuro (planes reguladores).

En las ciudades argentinas, de rápido y reciente crecimiento, la carencia de aquella compilación y la falta de personal administrativo experto en cuestiones de urbanística, se ha adoptado el sistema de requerir de los técnicos designados por concurso o personalmente la confección del expediente urbano y del plan regulador [...].³⁶

Cravotto pone en evidencia la importancia del expediente urbano en los concursos de planes reguladores, pero alertando que deberían ser las administraciones públicas quienes sean responsables de contar con todos los datos necesarios para acortar los tiempos en la confección del expediente por parte de los urbanistas designados. Para Cravotto, esto no es un asunto menor, ya que define una marcada diferencia entre Europa y Estados Unidos con respecto a Latinoamérica. El resultado de esto se traduce en un considerable aumento de los tiempos de realización del plan regulador, aumento que atenta directamente contra las necesidades acuciantes de las ciudades latinoamericanas.

dividido en cuatro etapas: el anteproyecto o bosquejo, el expediente urbano, un proyecto general con base en el expediente y, finalmente, el estudio definitivo integral y parcial del Plan Regulador y de Extensión de Montevideo.

Cravotto, luego de más de diez años, hizo evolucionar el concepto de anteproyecto desarrollándolo conceptual y terminológicamente hasta llegar al pre-plan, una

herramienta que ya estaba afinada en la cabeza de Cravotto y que podía aplicar en Mendoza.

38 Materialmente, el informe será una carta semanal de Bereterbide y la correspondiente respuesta de Cravotto y Scasso. De este modo, se construye una herramienta capaz de mostrarnos los avances, las idas y vueltas, los percances, los problemas y los hallazgos, pero también los estados de

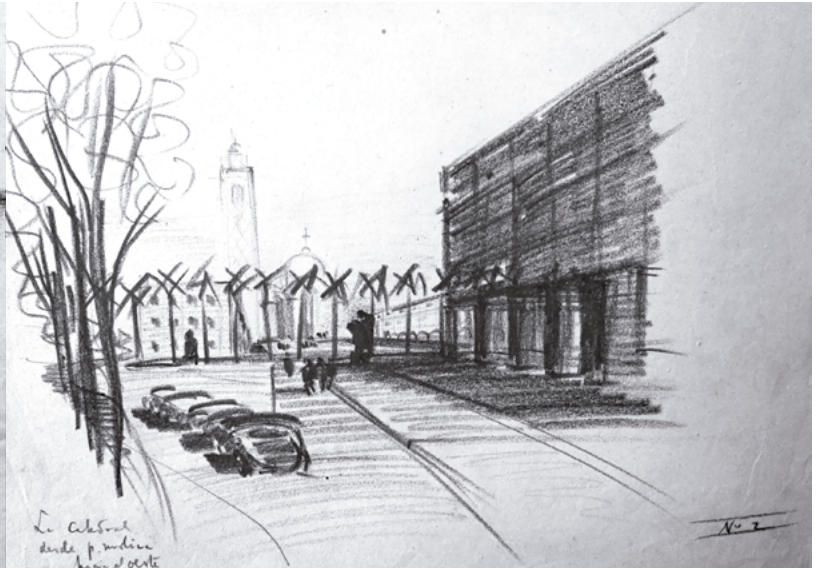
ánimo y fundamentos de las decisiones tomadas.

39 La Red Mendoza está compuesta por aproximadamente 120 correspondencias, 40 informes, 20 respuestas a informes y diversos memorándums producto de las visitas realizadas por Ramos Correa y el intendente Benito de San Martín a Montevideo, el 22 de marzo y el 10 de abril de 1941 respectivamente.

ILUSTRACIÓN 8.
Centro cívico - proceso
proyectual. Mauricio
Cravotto. Archivo
Fundación Cravotto.
Archivo Monreal,
B.2.152.9



ILUSTRACIÓN 9.
Centro religioso -
proceso proyectual.
Mauricio Cravotto.
Archivo Fundación
Cravotto. Archivo
Monreal. B.2.152.2



En el caso de Mendoza, la problemática de los tiempos se hace evidente: las bases del concurso estipulaban un tiempo de veinte meses para la entrega del Plan Regulador, casi un año y ocho meses para lograr solucionar los problemas urbanos existentes e inminentes, lo que parecía demasiado. En este sentido, el escenario propuesto por las bases implicaba que el Plan Regulador, luego de entregado, sería el primer contacto de la municipalidad con las ideas y propuestas de los urbanistas, por lo que si se tuvieran que realizar cambios, aumentarían considerablemente los tiempos. Es por este motivo que el equipo de proyecto propone realizar, con la mayor anticipación posible, un bosquejo suficientemente minucioso de la concepción urbanológica que se plantearía (Cravotto, 1941).

De este modo, los urbanistas crearon, con el beneplácito de la Municipalidad de Mendoza, el pre-plan, una nueva etapa dentro del proceso, una etapa con el objetivo de vincularse rápidamente con la realidad mendocina sin perder las convicciones generales de lo que debería ser una ciudad moderna.³⁷

El pacto del tren nocturno. Las tareas y el informe

Cravotto, Scasso, Bereterbide y Blanco abordan nuevamente el tren nocturno el jueves 6 de febrero por la tarde, en este caso, rumbo a Buenos Aires. La nutrida agenda había impedido que el equipo tuviera el tiempo necesario para dialogar sobre las bases del

proyecto. En este sentido, ahora con una visión más precisa de la ciudad, el vagón del tren nocturno se transformaría en un espacio propicio para los primeros diálogos sobre las bases proyectuales. Los diálogos comienzan centrándose en una problemática que habían detectado en Mendoza: la falta de información e insumos necesarios para la realización del proyecto. En Mendoza, los integrantes del equipo habían solicitado planos, estadísticas, fotografías aéreas, entre otras informaciones y recaudos, sin tener resultados positivos. Frente a esto, los diferentes jerarcas se habían comprometido a buscar la información o, en su defecto, confeccionarla. De este modo, el éxito del pre-plan y el posterior expediente urbano pasaba por diseñar un proceso proyectual abierto y flexible, un proceso que tuviera la capacidad de redefinir el proyecto a medida que los datos fueran llegando desde Mendoza.

Resultaba evidente que a la idea del pre-plan, flexible por definición, había que sumarle un dispositivo de comunicación entre los integrantes del equipo y, sobre todo, entre ellos y los jerarcas mendocinos. Este mecanismo será el informe, un espacio de comunicación y transferencias por donde circularán los datos, las coyunturas y los recaudos que irían llegando desde Mendoza.

En este sentido, el informe³⁸ será un dispositivo que logre captar los cambiantes datos de la realidad mendocina, al tiempo que un espacio de colectivización de los avances proyectuales a la distancia. El pre-plan, los informes y otras comunicaciones³⁹ serán los mecanismos necesarios para construir un proceso proyectual abierto y flexible, y un espacio esencial para la investigación profunda del pre-plan

40 CRAVOTTO, M. Reparto de tareas. Escrito presumiblemente realizado el 6 de febrero de 1941, AFC, M_A3d.

Carril. en Mat. 1

Bereterbide y Blanco. Inf. 1.

Buenos Aires 15 de febrero de 1941.
Arqs. Cravotto y Scasso;

Amigos:
Nos hemos puesto en contacto con varias reparticiones y buscado presentaciones para otras. Un asunto inesperado de mayor urgencia me mueve a escribirles.

Me acaba de llegar una cantidad de expedientes de Mendoza que he leído esta mañana. Se trata de toda la tramitación y disolución ~~del expediente~~ para la adquisición de un terreno donde se construiría la dependencia municipal de talleres, depósitos de carros y útiles de limpieza y posiblemente en el futuro el incineratorio de basuras. Se llamó a licitación dos veces y la intendencia y la mayoría del Concejo resolvió la adquisición de dos ha. en la zona del futuro barrio-parque. En las sesiones del Concejo de octubre pto. se analizó largamente las posibles ubicaciones llegándose a aquella solución. Ahora, como un concejal que se opuso es presidente de ~~la~~ Com. de Hacienda del Concejo, aquel propuso que se consulte a los urbanistas. De ahí la venida del legajo. Aunque entiendo que este asunto no nos ~~con~~ toca directamente, como se trata de algo importante relativo al futuro de la ciudad y sobre todo afecta al nuevo barrio-jardín que se nos ha pedido consideremos, me parece muy oportuno tengamos una conversación en Colonia cuando Uds. lo crean mejor.

Nos hablamos ayer por teléfono y hoy escribí Marini. Ayer se iba a reunir la Com. de Contralor. Como presidente de la subcomisión informante lo hizo favorablemente. Me refiero a la modificación a las bases. Seguramente la Comisión ya la aprobó también. Marini nos sugiere que nos presentemos de inmediato pidiendo las demás modificaciones a las bases. De esto conviene que hablemos también en Colonia.

Balazzo desea conocer algo referente al preplan. El lunes iremos a verlo y le haremos además del carril, del nuevo barrio-jardín en lo que se refiere a la entrada a la ciudad por este lado y a la posible ubicación de los puentes y calles conigüantes sobre el sanjón rectificado de Los Ciruelos.

Cuando nos veamos en Colonia llevaremos todos los documentos que bajamos conseguidos en esta, así como la carta que mandé a Marini sobre los que nos deben mandar de Mendoza.

Nada más por el momento. Espero sus noticias. Saludos.

Bertul

El número que me falta de la revista del Instituto es el 4. Ya le haré escrito y talvez enviando una colección del Boletín del Concejo Deliberante. Preparar algo que la revista tiene intención de dedicar un número entero a lo que Uds. consideren de más valor para los fines de información de esa revista. No reparen en la extensión ni en los detalles de presentación. El director de la revista es de inteligencia y amplitud de criterio. Salud.

de la ciudad de Mendoza.

La última decisión tomada en el tren fue que el proyecto se realizaría enteramente en Kalinen, la casa-estudio de Cravotto, y si hubiera necesidad de reuniones, estas se llevarían a cabo en Montevideo o en Colonia. En función de esta decisión, resultó necesario realizar un reparto de tareas entre los integrantes del equipo, un reparto que daría inicio a las primeras aproximaciones y desarrollos proyectuales:

[...] Cravotto se encargaría de: 1) la Unidad Vecinal de la colina, 2) centro cívico, 3) Godoy Cruz, Las Heras, Guaymallén, 4) Centro del Vino, 5) Entre Ríos. Scasso se dedicaría a desarrollar: 1) hotelería, 2) Unidad Vecinal Los Ciruelos, 3) artesanado, 4) deportes. Bereterbide y Blanco se harían responsable de: 1) aeropuerto, 2) carril, 3) expediente urbano [...].⁴⁰

El hecho de que Bereterbide y Blanco se encargaran del expediente urbano nos muestra parte de la dinámica que se desarrollará en todo el proceso: los arquitectos argentinos serían el vínculo entre el proyecto y Mendoza, un vínculo que significa transitar por el engorroso proceso de búsqueda y solicitudes de información y recaudos para ir construyendo la base de datos necesaria tanto para el proyecto como para la confección del futuro expediente urbano. En otro sentido, resulta evidente que esta división de tareas hace visible una toma de postura frente al proyecto. Temas como zonificación, centros caracterizados y unidades vecinales son conceptos que habitan en el núcleo mismo de una visión moderna del urbanismo, aunque con ciertas particularidades.

El pacto del tren nocturno instala las bases del proceso proyectual, un proceso que se vislumbra como complejo, pero que contiene, desde su inicio, ciertas convicciones y deseos a desarrollar. Cravotto y Scasso llegan a Montevideo en la mañana del viernes 7 de febrero e inmediatamente comienzan a trabajar; por delante tendrán casi siete meses de intenso y engorroso trabajo. El proceso proyectual del pre-plan de la ciudad de Mendoza había comenzado.

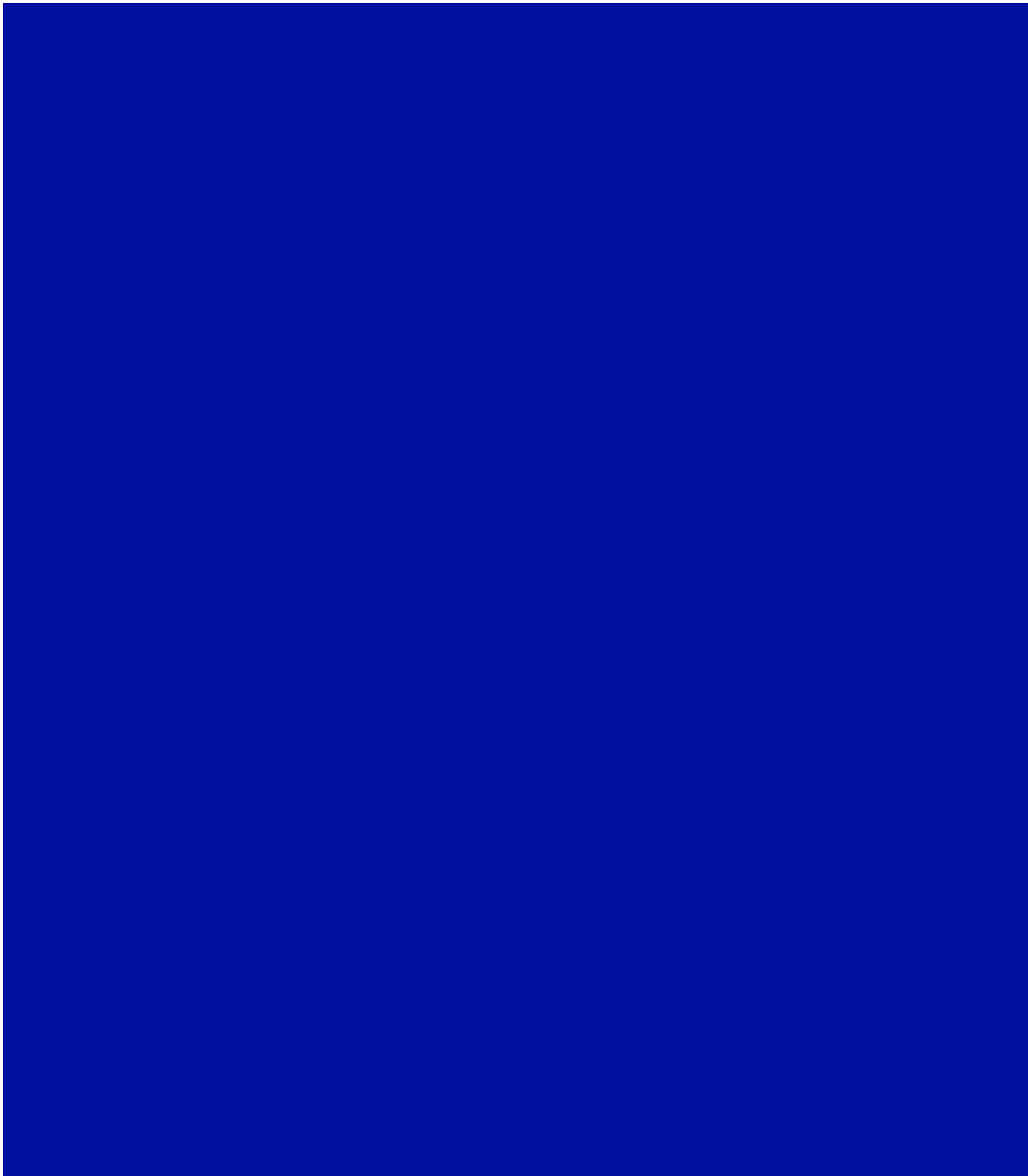
Bibliografía particular

- ÁLVAREZ, F., y Gutiérrez, R. (1995). *La participación de Austral-Le Corbusier en el concurso de Mendoza*. Dana.
- ARTICARDI, J. (2013). *Dilemas modernos: el proyecto urbano en Montevideo y la costa balnearia*. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.
- BAROFFIO, E. (1938). «Juan Manuel Ferrari escultor», en apartado de la revista *Nacional*, 4, Montevideo.
- BERETERBIDE, F. H.; Blanco, B. A.; Cravotto, M., y Scasso, J. A. (1941). *Plan Regulador de la Ciudad de Mendoza, primera etapa: Pre-plan*. Montevideo: Hiperión.
- CRAVOTTO, M. (1931). *Anteproyecto de Plan Regulador de Montevideo: Estudio de urbanización central y regional*. Colaboradores O. de los Campos, H. Tournier, A. Ricaldoni, E. M. Puente, S. Michelini. Montevideo, s. n.
- (1941). «Plan Regulador de la Ciudad de Mendoza, República Argentina», *Boletín del Instituto de Urbanismo*, Montevideo.
- (1947). «La carretera a Punta del Este», *R Arquitectura SAU*, 217.
- (1952). *Tres informes: experiencia de un viaje de estudios*. Montevideo: Imprenta América.
- GUTIÉRREZ, R., et al. (2007). *Congresos Panamericanos de Arquitectos 1920-2000: Aportes para su historia*. Buenos Aires: CEDODAL, Federación Panamericana de Asociaciones de Arquitectos.
- LIERNUR, J. F., y Pschepiurca, P. (2008). *La red austral: obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina, 1924-1965*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, Prometeo.
- MAURICIO CRAVOTTO 1893-1962 (1995). *Monografías*. Montevideo: El Arca 2, Dos Puntos, en coedición con МВОТМА e IMM.
- MÉNDEZ, M. (2014). «Mendoza: La argentina “Aldea Feliz” de Mauricio Cravotto», *Vitruvia*, 1, pp. 67-84.
- MÉNDEZ, P. (2012). *Experiencias de urbanismo y planificación en Argentina, 1900-1955*. Buenos Aires: CEDODAL.
- MUNICIPALIDAD DE LA CAPITAL (1940). *Concurso Plan Regulador, Reformador y de Extensión de la Ciudad de Mendoza*, folleto, Mendoza.
- POËTE, M. (2011). *Introducción al urbanismo: la evolución de las ciudades, la lección de la antigüedad*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- RAFFA, C. (2014). «El Plan Regulador: entre la técnica y la política. Mendoza, Argentina. 1940-1941», revista *Bitácora Urbano-Territorial*.
- REY ASHFIELD, W. (2012). *Arquitectura moderna en Montevideo: 1920-1960*. Montevideo: UR, FA.
- RORTY, R. (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Paidós.

***el sitio como razón
del proyecto
sustentabilidad integrada a
los procesos creativos en la
obra de Glenn Murcutt***

MATÍAS BECCAR VARELA¹

¹ Matías Beccar Varela es arquitecto y doctorando DAR (UAI + UFLO + UCU) en Buenos Aires, profesor de Proyectos en UAI e investigador de CAEAU (UAI), además de conducir su oficina profesional. En el desarrollo de algunos tramos de la investigación colaboraron los estudiantes de la UAI Florencia Cejas, Joaquín Cuello y María Luisa Martín.



Introducción *Ustedes saben: estoy muy aterrado con la palabra sustentabilidad.*

GLENN MURCUTT

La sustentabilidad en arquitectura alcanza por nuestros días su pico histórico de popularidad, tanto a nivel disciplinar como profesional y social en general. Luego de siglos de verse relegada a los márgenes y a prácticas excepcionales o de carácter incluso utópico, en los últimos quince o veinte años el mundo entero de la arquitectura abrazó la sustentabilidad como principio. Lo sustentable se volvió *mainstream*.

Entre las causas de este auténtico cambio de paradigma podemos decir que la fundamental, muy sintéticamente, es la creciente toma de conciencia del mundo desarrollado con respecto a los problemas del llamado *cambio climático*. Esta toma de conciencia ha sido expresada mediante leyes, protocolos y tratados internacionales que, en líneas generales, emplazan a construir sustentable.

No obstante, esta popularidad es engañosa. Si bien el giro puede leerse como un paso tan importante como inevitable en la agenda política internacional, las cosas no son tan claras en cuanto a su implementación concreta en el campo de la arquitectura. En las últimas dos décadas, hemos sido testigos de la proliferación de manuales y protocolos de certificación que traducen en complejos puntajes los distintos aspectos de esta nueva preocupación ambiental. Así, los proyectos son evaluados y calificados según sistemas que encarnan tanto la voluntad de los gobiernos como la de los —por carácter transitivo— ciudadanos. Estas certificaciones funcionan cada vez más como medallas que acreditan la *predisposición sustentable* de los edificios, logrando incrementar con ello no sólo su valor inmobiliario, sino la posibilidad misma de su realización.

El empuje de la temática sustentable en la arquitectura global reciente no parece ser precisamente de origen interno o disciplinar. La arquitectura no está —en líneas muy generales— participando del fenómeno sustentable en forma propositiva e intrínseca a su hacer, sino más bien todo lo contrario: lo sustentable es recibido y tratado como un requerimiento más del mercado. En la mayoría de los casos, somos testigos de una arquitectura que —cuando no es una herencia directa e irreflexiva del *estilo internacional*— es un conglomerado de búsquedas formales llamativas a

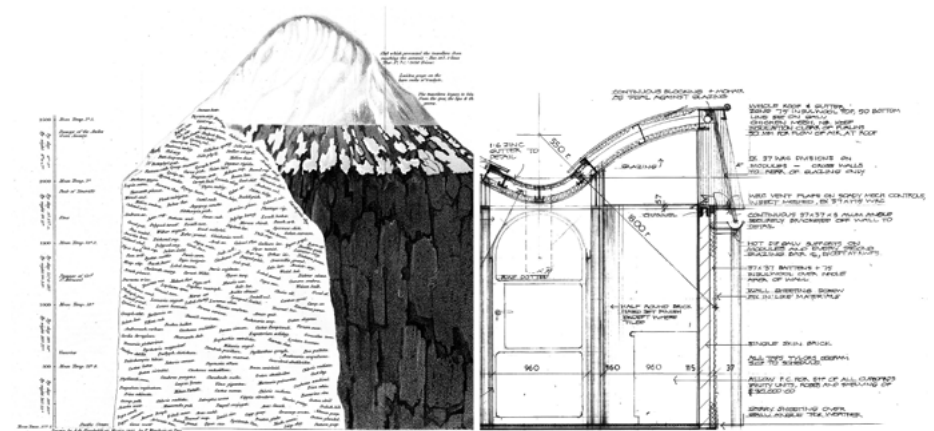


ILUSTRACIÓN 1.
Cortes en espejo.
Humboldt en América
y Murcutt en sus casas

las que, sin más, se aplican los valores sustentables como un manto de soluciones técnicas *ex post* para satisfacer, al menos en apariencia, los renovados códigos de lo que está bien. En el eje de esta articulación se ubica nuestro trabajo. Su hipótesis principal es que la arquitectura necesita trabajar con lo sustentable *de una manera intrínseca a sus metodologías proyectuales*. Esto no sólo resultaría en unos edificios más ciertamente sustentables, sino en una pertinencia, una autenticidad, una plenitud de sentido del hecho arquitectónico —plenitud que precisamente no abunda en nuestros días—. Y es en este punto donde surge la figura liminar del arquitecto australiano Glenn Murcutt. El presente texto es el avance de un trabajo de investigación producido en el marco del CAEAU-UAI y para el doctorado DAR y está fundamentado en la exhaustiva recopilación bibliográfica sobre la obra de Glenn Murcutt, así como en un intensivo trabajo de campo visitando las obras principales y el exhaustivo archivo público del arquitecto, y en torno a entrevistas con Murcutt, que sumaron muchas horas de conversación y mucha documentación grabada. Para ello se indaga, por un lado, sobre la totalidad de los volúmenes monográficos editados al día de la fecha, entre los que destacan las ediciones de Drew, Fromont, Beck/Cooper y Frampton. Por otro lado, se hace una examinación minuciosa del material original donado por Murcutt a la State Library of New South Wales (Australia). Este colosal conjunto de planos y bocetos en lápiz o tinta, calco y papel es, en la mayoría de los casos, inédito y se reproduce en este trabajo con el permiso explícito tanto del arquitecto como de la biblioteca.

Algo así como el 99 % de la obra de Glenn Murcutt consiste en casas. En su extensa carrera tiene hechas —según

sus propias palabras— unas 500 casas. Casas de familia, pequeñas, anónimas; por lo general, retiradas de los centros urbanos: en su gran mayoría, pabellones aislados, inmersos en la naturaleza. De toda esa producción, alrededor de unas cincuenta casas han llegado a ser conocidas, publicadas o incluidas en las reseñas del propio arquitecto. En ese universo posible nos sumergimos hasta rescatar un núcleo irreductible, una cantidad ajustada y, a la vez, suficientemente elocuente, representativa de la obra completa. A esa selección concentrada la llamamos *las cinco casas paradigmáticas*. Cada una de estas casas oficia como un tipo singular de vehículo para explorar los vericuetos procedimentales de la obra murcuttiana: Casa Marie Short (1974-1975; 1980);

- Casa Magney (1982-1984; 1999);
- Casa Simpson-Lee (1988-1993);
- Casa Marika-Alderton (1991-1994);
- Casa Walsh (2001-2005).

Esta selección es, a nuestro criterio, un repaso completo e irreductible por todos los niveles de interés para esta investigación, a saber: *a)* el historiográfico-biográfico; *b)* el procedimental-tecnológico; *c)* el geográfico-climatológico, y *d)* el proyectual-sustentable. Es decir, la selección de casas *a)* narra la obra murcuttiana en un sentido evolutivo dentro de su propia biografía y en diálogo con la historia contemporánea disciplinar; *b)* reúne y resume un amplio despliegue de soluciones de carácter constructivo y tecnológico novedoso; *c)* abarca una diferencia latitudinal de 24 grados, pasando del clima templado-frío de la región de New South Wales al tropical-monzónico de los Territorios del Norte; *d)* finalmente, logra una semblanza concentrada de las metodologías proyectuales murcuttianas en su imbricación con las temáticas de la sustentabilidad.

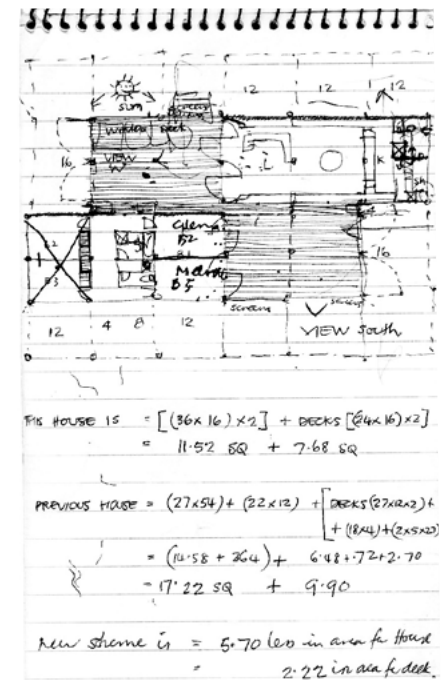
En este ensayo, para acotarnos a lo tipificado por esta publicación, presentamos las primeras tres casas de esa serie. En la tesis en curso, se examina el conjunto completo, además de las obras más urbanas y no residenciales y de mayor escala de Murcutti.

Casa Marie Short (1974-1975; 1980)

I must have had this house in my head, because I went straight to it and designed it in two days. [Debo haber tenido esta casa en mi mente, porque fui directamente a ella y la diseñé en dos días.]

GLENN MURCUTT
(ASAP, 2002, p. 40)

La historia de la arquitectura australiana contemporánea empieza en un tono imperceptible y como por accidente. A Murcutt le encargan una pequeña obra en un campo que en un principio iba a ser una refacción con ampliación de la casa principal. Para tal fin, la clienta había venido acopiando sobrantes de buenas partidas madereras de un aserradero cercano. A punto de comenzar las obras y habiendo hecho un inventario de las maderas guardadas, Murcutt se percató de que pueden hacer una casa completamente a nuevo y por el mismo monto que pensaban gastar en la refacción. Muy entusiasmado, el todavía joven arquitecto (por ese entonces tenía 38 años) promete a la clienta un proyecto nuevo para empezar la obra en diez días, tal como habían planeado. A la semana estaba discutiendo los detalles con el constructor, que felizmente no opuso resistencia al cambio, y en pocos días más ya estaban arrancando los trabajos según los tiempos acordados. Esta anécdota probablemente sea el punto de giro en el vuelco que estaban por dar su obra y, con ella, toda la arquitectura australiana. La casa debía ser económica y fácil de construir, es decir, casi un galpón adaptado con inteligencia para vivir en medio del paisaje. Era, asimismo, la primera vez que Murcutt usaba madera en una de sus construcciones. Y un techo que no era plano. Y chapa acanalada a la vista. En definitiva, con la concepción apresurada e instintiva de este pabellón rural, Murcutt lograría



salirse de la serie de casas de marcado estilo miesiano en la cual, quizás, hubiera seguido inmerso de por vida.

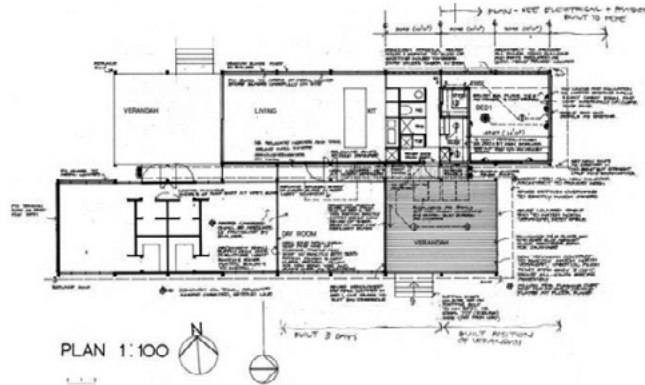
Sea deliberada o inconscientemente, la Casa Marie Short abreva en la tradición local del sudeste australiano. Esta tradición es, a su vez, la tradición compleja de una colonia. El tipo del pabellón elevado del piso y cubierto por grandes aleros en pendiente se puede encontrar tanto entre la arquitectura de los pobladores originarios como en la de los primeros colonos. Lo mismo puede decirse de las amplias galerías o *verandahs* que protegen del fuerte sol estival y las torrenciales lluvias. Estos elementos de respuesta al sitio se focalizaban en las variables climáticas exclusivas de verano, siendo los inviernos comparativamente benignos, y quizás porque se contaba desde siempre con el fuego como mitigador fundamental del frío. Como bien se apunta en el *National Design Handbook Prototype on Passive Solar Heating and Natural Cooling of Buildings* (NDHP, 1990, p. 5):

When the first European settlers to Australia arrived in their new world, they brought with them one survival technology in common; that of fire for heating and cooking. Their first Impressions of Australia when compared with Europe were of very hot summers and cool winters. The first houses that they built were intended to ward off the summers. The designs of wide-roofed verandahs may have come from the British experience in India. [Cuando los primeros colonos europeos arribaron a Australia, traían con ellos una tecnología comunitaria de supervivencia: la del fuego para calefaccionar y cocinar. Sus primeras impresiones de Australia —comparada con Europa— eran de veranos muy cálidos e inviernos fríos. Las primeras casas que levantaron intentaban alejar el calor de los veranos. El diseño de amplias galerías techadas podría derivar de la experiencia británica en la India.]

Así, el complejo desdoblamiento en elementos que funcionen climatológicamente tanto en verano como en invierno no iba a llegar sino con algunos pioneros de la modernidad y recién tomaría una forma madura y decidida con la obra de Murcutt.

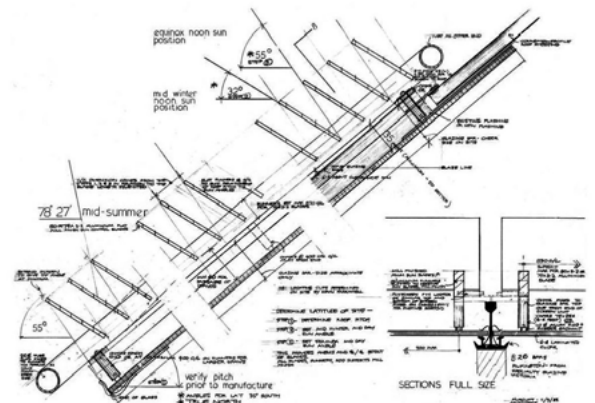
Erigida sobre una grilla estructural todavía deudora de Mies, la Casa Marie Short se reparte entre dos volúmenes longitudinales desplazados, orientándose en su lado largo francamente hacia el norte. El pabellón sur se reserva para las funciones nocturnas, y los testeros de los lados este y oeste son resueltos con una versión contemporánea de las

amplias galerías de la tradición vernácula, que no obstruyen, en este caso, el vital sol del norte durante los meses de invierno y aun así logran proteger los ambientes principales del poderoso sol de la mañana y de la tarde en verano.



Un pequeño alero y una compleja piel de varias capas protegen los lados largos. Esta piel se compone de tres elementos: persianas tipo venecianas rebatibles de aluminio, mosquiteros de malla metálica y paños de vidrio en lamas horizontales rebatibles. Así, tanto el acceso del sol como el flujo del aire se controlan desde el interior y según las características estacionales, diarias y horarias. Murcutt compara esta operabilidad extrema con la de un velero a la hora de navegar. También habla de «componer» con el entorno «una sinfonía», como si la casa fuera un «instrumento» y hubiera que «afinarlo» constantemente. La inspiración para este tipo de trabajo proyectual se puede rastrear hasta en dos fuentes principales, reconocidas por el propio arquitecto: primero y fundamental, su padre, a quien en numerosas ocasiones evoca como constructor-inventor y a quien no duda en calificar como «maestro»; por otro lado, la *Maison de Verre*, de Pierre Chareau, en París, obra que visitó por dentro justo un año antes del proyecto Marie Short y modificó, según propios testimonios, su comprensión de lo que podía ser la arquitectura: «[...] That architecture really opened up something for me [Esa arquitectura realmente me abrió a algo]».

En el contexto de la investigación doctoral desarrollamos un pequeño glosario de la serie de «artilugios» (*contraptions*) de este tipo concebidos originalmente por Murcutt y que cuentan con una presencia sostenida a lo largo de su obra. El «parasol orientado», ilustrado aquí en



detalle, ciertamente es uno de ellos. Las —nunca mejor denominadas— *pieles* de Murcutt evolucionarán a partir de esta casa como un corolario necesario de pasar a pensar los proyectos en sección (hasta aquí, las casas miesianas eran esencialmente plantas). Los bordes, a partir de ahora, serán ese perfil complejo que desvelará al proyectista, límite real y simbólico entre los humanos y el ambiente. La *piel* de muchas capas y diferencias cualitativas según orientaciones y necesidades pasará a funcionar como mecanismo *domesticador* de los elementos de la naturaleza, artilugio de «afinación» de la casa con el sitio, condición de posibilidad para una inserción adecuada en el entorno y, en última instancia, como pregonaba Bachelard, para *afrontar el cosmos*.



Casa Magney (1982-1984; 1999)

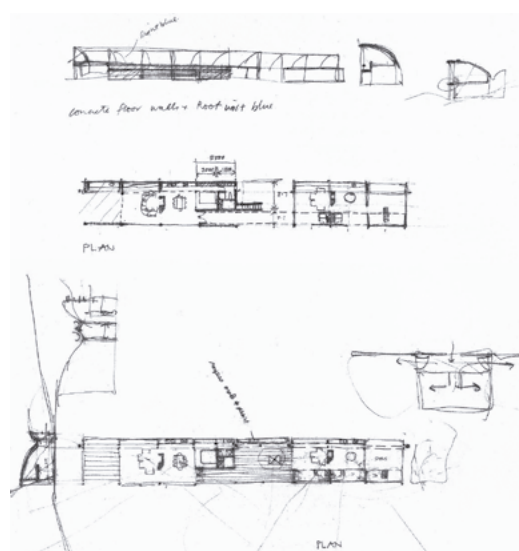
Let the planet do all the moving, and you just design around that. [Dejen al planeta hacer todos sus movimientos, y nosotros, diseñar alrededor de ellos.]

GLENN MURCUTT
(TTEL, 2001, p. 136)

La Casa Magney en Bingie Point es el siguiente salto de gigante en la obra fundamental de Glenn Murcutt. En el ínterin, la casa para Marie Short había dejado su herencia en piezas notables como la exquisita Casa Fredericks (1981-1982), que no dejaba, sin embargo, de ser una versión

refinada de la primera. Por un carril diferente, la Casa Ball-Eastaway (1980-1983) constituía sí una señal fuerte de ideas nuevas que terminarían de explotar en la Casa Magney; por nombrar las principales: el uso de chapa acanalada como material de revestimiento en muros, el uso de un techo completamente curvo y la aparición del «desflecamiento» («*feathering*») en los bordes, que pasará a ser otra marca registrada de su arquitectura.

El sitio en Bingie Point era un gran terreno totalmente descampado, sobre unas colinas que miran al mar en medio de fuertes vientos que vuelven el paisaje duro y agreste. Kenneth Frampton, después de una visita, llegó a calificar el lugar de «heroico». Estas cualidades sedujeron enormemente a Murcutt, que tenía que manejar cinco horas desde Sídney para llegar y nunca había proyectado en un lugar

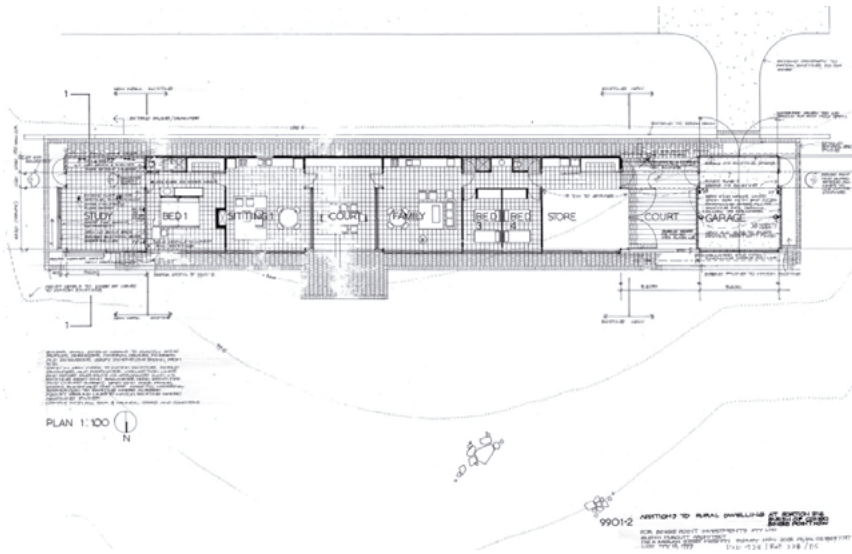


tan al sur y de semejantes características. Sus primeras aproximaciones al proyecto fueron, así, una respuesta a un entorno a la vez desolado y majestuoso, empezando por apostar a un material estructural más resistente que la madera, como el metal, y capaz de lograr una escala espacial mayor:

By using steel I realised the module could be expanded to 5,40 metres, increasing the scale of the building in response to the larger scale of the landscape [Usando acero concebí un módulo expandible hasta 5,40 metros incrementando la escala del edificio en correspondencia con la gran escala del paisaje] (ASAP, 2002, p. 74).

Esta temprana interpretación del tamaño del paisaje lo llevaría ya a separarse tecnológicamente de sus consagradas casas en madera, y esa separación lo conduciría a una aventura por nuevas definiciones de todo tipo, desde la grilla estructural hasta la forma de ventilar los ambientes, pasando por el armado radicalmente distinto de la planta y su imbricación profunda con el corte.

Los clientes tenían la tierra desde hacía muchos años y pasaban en ella temporadas enteras en carpa. Esta particularidad llevó a Murcutt a radicalizar su concepción de la casa como *entidad* posada sobre el terreno, diferenciada de él, perceptiblemente montada y desmontable, en diálogo fuerte y claro con el paisaje. Una carpa. La casa sería un refugio del frío y del viento, pero también un punto de interpretación, un bastión privilegiado para observar



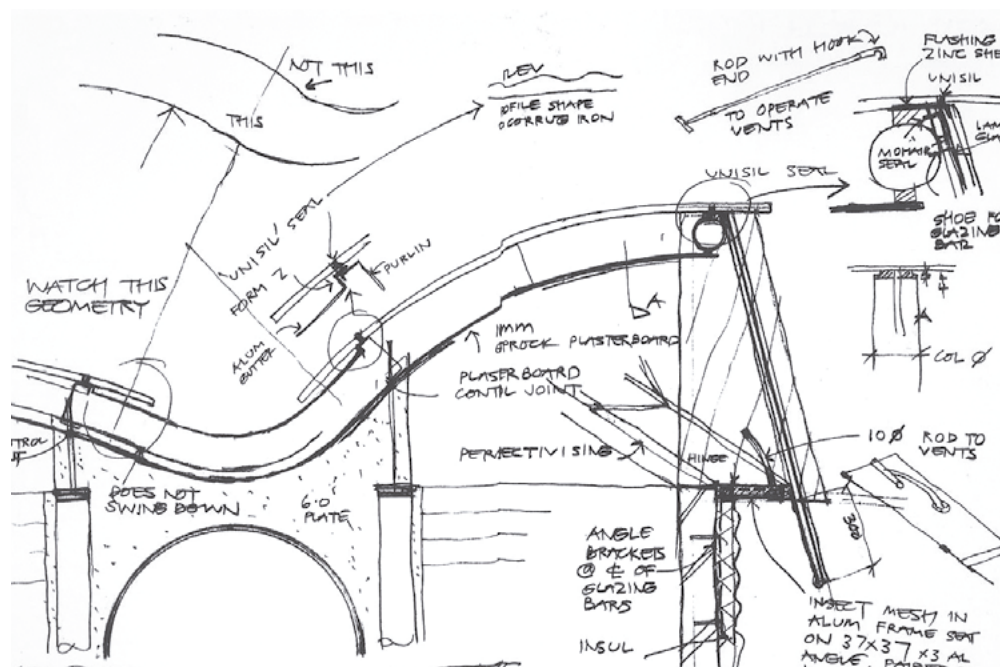
el horizonte y los fenómenos meteorológicos, según los cuales la casa «sintonizaría» su mejor versión.

De allí la idea de abovedar el techo hacia el paisaje, en un intento por capturar el sol, pero también la cúpula celeste (de hecho, en los primeros bocetos el cielorraso se proponía del color del cielo). De alguna manera, las lucarnas que en la Casa Marie Short aparecían con cierta timidez agujereando el techo y atrapando algo del sol del invierno (y hasta de la luna, como bien le hizo notar *a posteriori* la cliente) se expandían ahora hasta tomar la totalidad de la fachada norte, incorporando más superficie al plano vertical y obligando, así, a modificar el perfil de la techumbre. Irrumpía, así, en la concepción estructural del proyecto murcuttiano y con toda la lógica de una interpretación

profunda del paisaje la *asimetría*. La fuerte vocación de apertura hacia el norte y de cerrazón hacia el frío sur no podía seguir cristalizándose en plantas y secciones simétricas. Esto pasaba en todas sus producciones anteriores, desde la Marie Short hasta la Ball-Eastaway: la sección general de la casa no respondía a las condiciones necesariamente desiguales del sitio. La casa en Bingie Point se hace eco de las condiciones extremas de su implantación y se erige en un perfil asimétrico que responde adecuadamente a cada orientación. Murcutt se llevará de allí una lección que no abandonará hasta el último de sus proyectos.

La organización de la planta se desprende con toda lógica de esta concepción fundamental «en corte» de la casa. De hecho, como puede observarse en los bocetos preliminares, la planta había empezado siendo muy diferente, con una

zona de circulación próxima a la fachada principal. Este esquema se volvería a retomar en la Casa Simpson-Lee algunos años más tarde, circunstancia que evidencia la potencia de la concepción «en corte» como para traccionar, de esa forma, una distribución en planta que, evidentemente, ya tenía mucha pregnancia en las ideas del arquitecto. De tal manera que fue el corte, con su techo de fuerte impronta ya definido, el que llevó la planta hacia una organización más particionada de las funciones, tomando como eje la inflexión más baja del cielorraso y colocando allí tanto los accesos como la circulación completa de la casa, ubicando hacia el lado norte los grandes espacios «servidos» y hacia el sur los pequeños espacios «sirvientes». Murcutt se alejaba, así, de otra línea de pensamiento miesiana, en la que todavía persistía la de los servicios como «islas» o «separadores» del espacio principal fluido. Por último, aparece en el centro de la casa una galería que, acorde con los requerimientos del



sitio, está protegida por tres de sus caras y funciona como un recinto más, también definido por la escala de la grilla estructural, y que separa, además, la zona de los anfitriones (izquierda) de la de los invitados (derecha).



El proyecto se despliega, entonces, como un único perfil extruido, recubierto por una piel que en esta casa alcanza un nuevo récord de refinamiento. La gran fachada vidriada ganada hacia el norte es —por primera vez en su obra— protegida por un importante alero que está calculado rigurosamente

para captar el sol del invierno y rechazar el del verano. La misma lógica milimétrica de los *parasoles orientados*, ya probada en la Marie Short (e, incluso, en la pérgola de la miesiana casa para Laurie Short), es llevada aquí a la totalidad del corte de la casa. De hecho, la geometría del cálculo solar hace coincidir el ángulo equinoccial con los parantes diagonales que unen el voladizo con la viga de dinteles: por debajo de esa viga, persianas venecianas ayudan a protegerse del sol; por encima, los paños vidriados están completamente desnudos, ya que el único sol que los alcanza es el de invierno. Ese mismo parante es un hallazgo del orden tecnológico-estético: tomando diagonalmente los esfuerzos tanto de presión como de succión por acción del viento, su delgadez extrema está compensada por el uso de la propia chapa sinusoidal como tercer elemento en la triangulación de fuerzas. El resultado es una síntesis formal-estructural de la gramática constructiva que, a la vez, evoca una economía de medios muy próxima a la de los cuerpos biológicos. Este tipo de detalle se mantendrá en permanente evolución a lo largo de la obra futura y se irá perfeccionando en uno de los más claros ejemplos de una *unidad de sentido proyectual* que trasciende las fronteras de lo que es sustentable, lo que es funcional o lo que es bello.

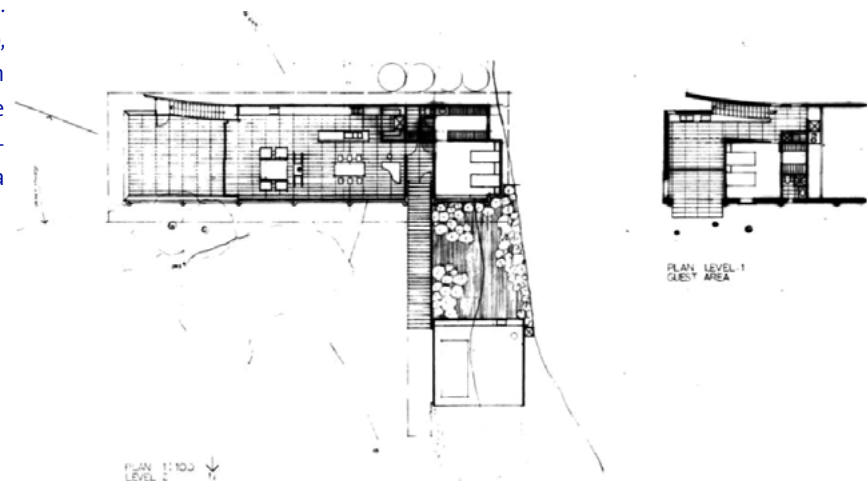
La fachada sur no es completamente ciega, sino que, por el contrario, cobija una de las mayores innovaciones en el léxico murcuttiano: el «ventiluz triangulado». Como respuesta a los fuertes vientos, por un lado, y a la necesidad de captar la esquiva luz del sur en esta implantación, el plano de la ventana se escinde en dos, dando lugar a un paño fijo vidriado inclinado hacia el cielo y una compuerta ciega pequeña

mirando al suelo. Así, la ventilación puede ser controlada en niveles muy sutiles, incluso en condiciones climáticas desfavorables e independientemente de la ganancia lumínica. La apuesta material en un sitio tan desprotegido es por la inercia térmica, razón por la cual la casa no se despega del suelo y se apoya sobre una gruesa platea de concreto. Esta característica, así como la construcción de los tabiques internos en mampostería de ladrillo macizo, favorece la acumulación de calor ganado al intenso clima. Más allá de esta parte «pesada» de la construcción, la estructura se resuelve con perfilería tubular abulonada que, por un lado, posibilita las mayores luces entre soportes y, por el otro, favorece un eventual desmantelamiento y cierto nivel de reutilización. El techo a dos aguas invertidas logra, por último, concentrar la acumulación de agua en un solo canalón que la transporta hasta los extremos donde dos caños de lluvia —tan visibles y festejados, frente a los accesos de la casa, que parecen otra cosa— la depositan bajo tierra para que, finalmente, sea bombeada hasta los tanques de reserva, enterrados colina arriba.

Casa Simpson-Lee (1988-1993) *I have always thought that if we get the basics of the building right, everything will flow from that. [Siempre pensé que si entendemos bien lo básico de un edificio correcto, todo fluirá de allí.]*

GLENN MURCUTT (EC, 2012, p. 19)

La Casa Simpson-Lee probablemente sea el epitome de toda la obra de Glenn Murcutt. Señala, junto con la madurez definitiva del autor (52 años al empezar el proyecto), la reunión cumbre de una serie de temas que desde hace años venían apareciendo y que encontraron de pronto un proyecto donde expresarse con soltura, rigor y unidad de sentido. Para llegar aquí, una creciente serie de encargos se había sucedido desde la celebrada Casa Magney. Con la Casa Littlemore, en Sídney, Murcutt había seguido desarrollando la doble cruja asimétrica de espacios servidos y sirvientes. La misma



claridad kahniana de planta y sección había sido estudiada en los proyectos para la comunidad aborigen de un Museo de Historia Local y de un Centro de Rehabilitación de Alcoholismo (no construido), homenajes directos — aunque jamás asumidos— al fabuloso Kimbell Museum, de Louis Kahn. Más tarde, las casas Done y Magney (esta vez, en el contexto urbano de Sídney) explorarían la arquitectura de masa y el patio introvertido, ahora un poco más lejos de Mies y más cerca —según las palabras del propio arquitecto— de Luis Barragán, e, incluso, de la tradición mediterránea que lo había deslumbrado veinticinco años antes. Los nuevos clientes eran una pareja de fanáticos de la arquitectura que contactaron a Murcutt con una carta en la que le decían, entre otras cosas, que buscaban una casa innovadora pero, a la vez, despojada, «with a secular, monastic quality». El idílico proceso de diseño que siguió los implicó en sesiones extenuantes con el arquitecto, en una paciente evolución proyectual que duró más de dos años. El terreno se ubicaba en la zona de los grandes parques nacionales de las Blue Mountains, hacia el oeste de Sídney, sobre la ladera de un cerro repleto de eucaliptos y toda clase de vida silvestre. La altitud del lugar, de unos mil metros sobre el nivel del mar, resultaba determinante, ya que vuelve los inviernos particularmente fríos si se los compara con los de la cercana Sídney. Por otro lado, los veranos son muy calurosos y los incendios son bastante frecuentes en el área. La primera decisión con respecto al sitio fue implantar el edificio bien de espaldas contra la ladera, aprovechando unas grandes rocas para protegerse de los fríos vientos invernales del oeste y, por otro lado, captando las buenas vistas hacia el valle en el este. Esta decisión elemental traería aparejado el desafío del pabellón longitudinal orientado al este, algo completamente nuevo en su historial. La *orientación norte perfecta* era ya parte de la liturgia proyectual murcuttiana y se había probado exitosa en todos los casos, cada vez más refinadamente.

Este dilema proyectual fue tan relevante que, de hecho, los primeros bocetos presentaban una planta absolutamente diferente, con un pabellón enclavado perpendicularmente a la montaña, intentando por todos los medios lograr una franca orientación hacia el norte. Una profunda

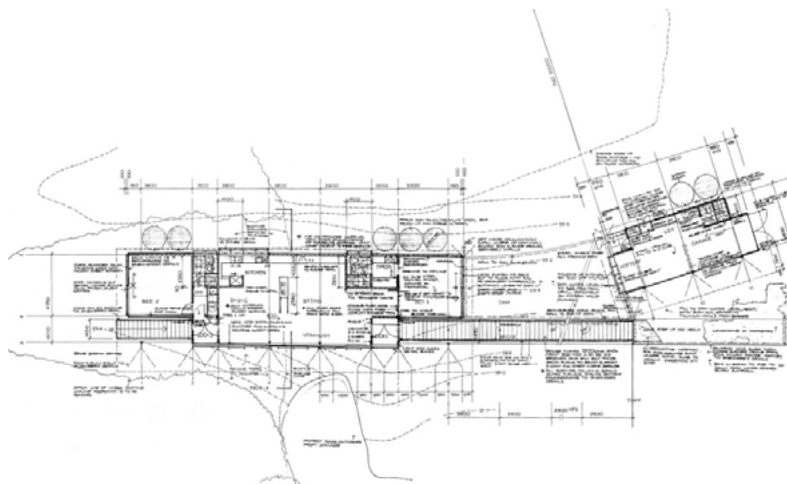
galería se orientaba, sí, hacia el este; el dormitorio principal quedaba casi escondido en la ladera; al dormitorio de invitados se accedía por escalera hacia un nivel inferior; un garaje-estudio aparecía ya en su ubicación definitiva, separado del cuerpo principal por un estanque y un sendero de acceso que los unía. En ese primer boceto Murcutt producía, curiosamente, un tipo de planta que muchos años más tarde iba a rescatar para la Casa Walsh y la extensa serie de proyectos que le son afines. Una organización longitudinal de crujías simples «pinchadas» por el hall de acceso en un punto epicéntrico de la casa. Este boceto sería abandonado en el presente proyecto para ser reemplazado, en lo que constituye ya un auténtico patrón de *reciclaje* de ideas proyectuales, por un planteo que, como ya vimos, había sido pensado en primera instancia para la vieja Casa Magney.

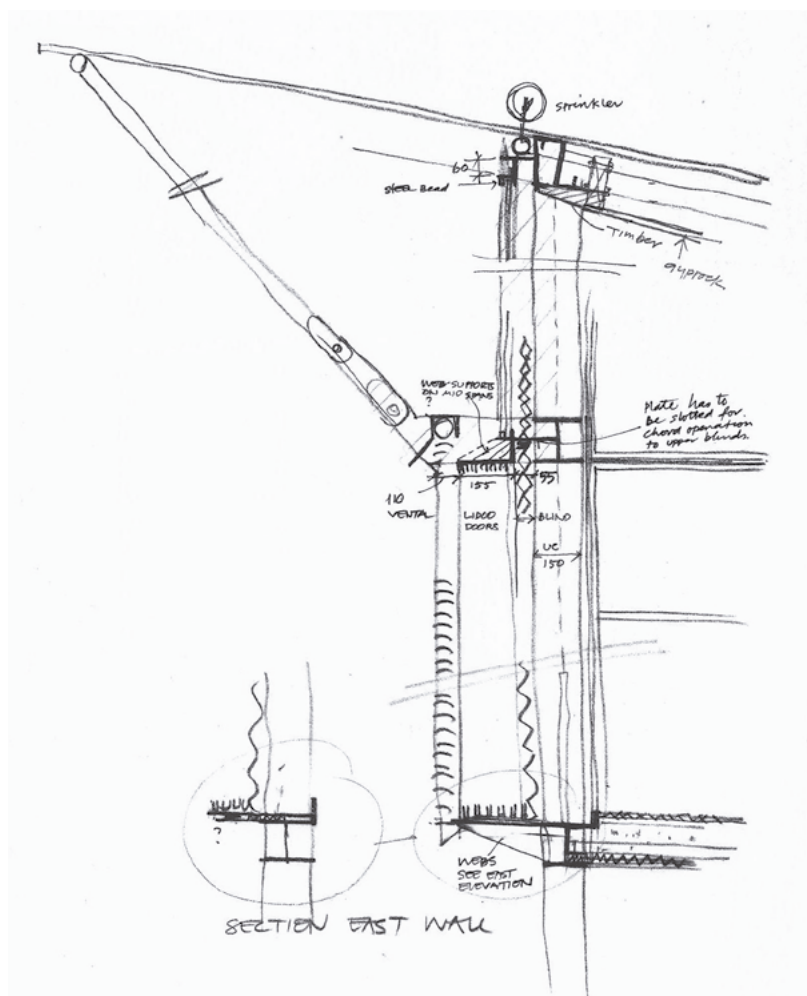
La planta definitiva de la Casa Simpson-Lee, entonces, tiene un eje de circulación próximo a la fachada mejor orientada. El acceso principal coincide con este eje y, a su vez, lo abandona cuando el pabellón más pequeño se aparta para seguir las curvas del terreno. Esto produce una aproximación en escorzo —como querían los griegos— pero también «lateral» y «oblicua», como Murcutt interpretó que accedían los viejos pobladores australianos a las cuevas donde vivían:

I had by this time experienced caves in northern Australia, and seen how Aboriginal people enter them from the sides, rather than from below or on a central axis. I was learning that entry can be more subtle when made obliquely [A esa altura, ya había conocido las cuevas en el norte de Australia y había visto cómo los aborígenes entraban por los lados, más bien que por debajo o sobre un eje central. Estaba aprendiendo que la entrada puede ser más sutil cuando se hace oblicuamente] (ASAP, 2002, p. 125).

La totalidad de la casa puede ser leída, de hecho, como una moderna *cueva* que, si bien constituye un refugio horradando la montaña, examina el paisaje con su lado mayor completamente abierto. Esta condición se acentúa, incluso, con la introducción de una fachada completamente descorrible que —en una cita directa a la Casa Tugendhat de Mies— transforma la zona de estar entera en una inmensa galería.

En definitiva, la casa se abre hacia el valle (que coincide con las brisas de



ILUSTRACIÓN 13:
Croquis

metálicas. Este fino perfil quedará totalmente expuesto cuando las seis puertas corredizas se acumulen contra los dos laterales, convirtiendo a la casa en un gran recinto aireado que levita sobre la naturaleza. Las lógicas constructivas de «lo pesado» y «lo liviano» se imbrican en una especie de síntesis desconcertante. La edificación es eminentemente una obra seca, sus materiales son el vidrio y los metales, y, sin embargo, abriga en su interior las bondades de la masa pétreo con su inercia térmica, cualidad técnica que Murcutt no quiso abandonar desde su primera utilización en Bingie Point.

La recolección de agua de lluvia aparece en plena vista bajo la forma de siete cisternas de chapa acanalada con la altura completa de la parte trasera de la casa. El estanque al aire libre acumula el excedente de esas cisternas, actuando como depósito para los *sprinklers* que en caso de incendio se activan mediante una bomba a gasoil y rocían de agua fresca la construcción y la vegetación

verano y el sol de la mañana) y se cierra hacia la montaña (que coincide con los fríos vientos del oeste en invierno y el molesto sol de la tarde). Con naturalidad, la sección del proyecto evoluciona en lo que terminará siendo una techumbre de simple pendiente, forma irreductible de responder a cada uno de los problemas del sitio. El *gran alero de geometría solar* deberá, en este caso, lidiar con un sol mucho más rasante —ya que viene del este, en las horas de la mañana—, con lo cual su gran profundidad más que duplica la que presentaba, por ejemplo, el alero de la Casa Magney. Por lo demás, la fachada vidriada que mira hacia el valle es una evolución de las viejas resoluciones solares de aquel proyecto. El tema del parante diagonal triangulando con la propia chapa es llevado ahora hacia el límite de lo real, valiéndose para ello del uso de un tipo de chapa sinusoidal de mayor espesor que la típica (característica imperceptible a los ojos).

No sólo el techo, sino el piso es ahora sometido a las conocidas operaciones de «*feathering*» murcuttiano. La losa, que sirve de gran masa acumuladora de calor para las ganancias solares (en este proyecto se incorpora, además, un sistema de piso radiante eléctrico), es afinada en su borde por la aparición de elementos de cierre realizados en planchas

próxima desde el techo de la construcción. Por otro lado, la idea del estanque reflejando la luz del norte hacia los interiores profundos ya había sido probada con éxito en la casa urbana para los Magney, donde, además, al igual que acá, favorecía la ventilación cruzada fresca en verano. De aquella casa se traería también la idea de trabajar con perfiles tipo H para las columnas, aprovechando sus cavidades para ocultar fijaciones y articulaciones soldadas. La larga reflexión sobre la relación entre materialidad y ambiente, entre forma y clima, iba poco a poco sedimentando la lógica proyectual murcuttiana hacia una nueva y pragmática racionalidad e integrando *in nuce* lo sustentable en el proceso proyectual.

Referencias bibliográficas

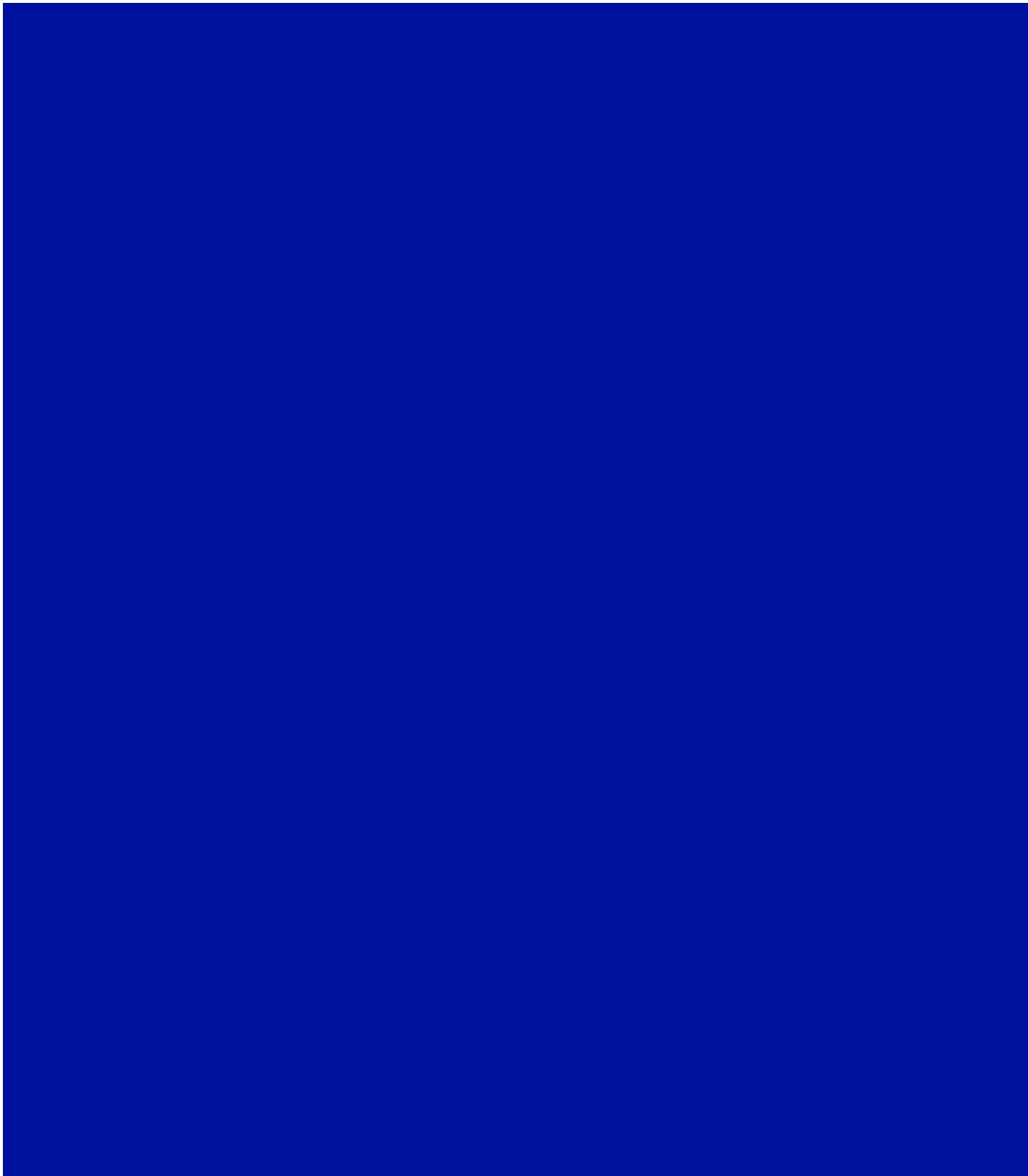
- BECK, H.** y Cooper, J. (2002). Glenn Murcutt: A Singular Architectural Practice. Images Publishing. Sydney.
- CROQUIS, EL (2012).** El Croquis 163-164: Glenn Murcutt Feathers Of Metal. El Croquis. Madrid.
- DICKER, J.,** Gamberg, M. y Snyder, G. (2006). Indigenous Knowledge, Formal Knowledge, and Technology Teaching. University of Wisconsin-Milwaukee.
- DREW, P.** (1994). Leaves of Iron: Glenn Murcutt, Pioneer of an Australian Architectural Form. Angus & Robertson. Sydney.
- DREW, P.** y Murcutt, G. (2001). Touch This Earth Lightly: Glenn Murcutt in his own words. Duffy & Snellgrove. Sydney.
- FRAMPTON, K.** y Murcutt, G. (2007). Glenn Murcutt, Architect. 01 Editions. Sydney.
- FROMNOT, F.** (2003). Glenn Murcutt, Buildings + Projects, 1962-2003. Thames & Hudson. Nueva York.
- MURCUTT, G.** (2018). Glenn Murcutt collection of architectural drawings, sketches, plans and associated documentation. State Library of New South Wales. Sydney.
- UN-HABITAT (1990).** National Design Handbook Prototype on Passive Solar Heating and Natural Cooling of Buildings. United Nations Centre for Human Settlements. Nairobi.



***la construcción
del paisaje en los
conflictos urbanos***
*Córdoba, Argentina
(2002-2015)*

MIGUEL MARTIARENA¹

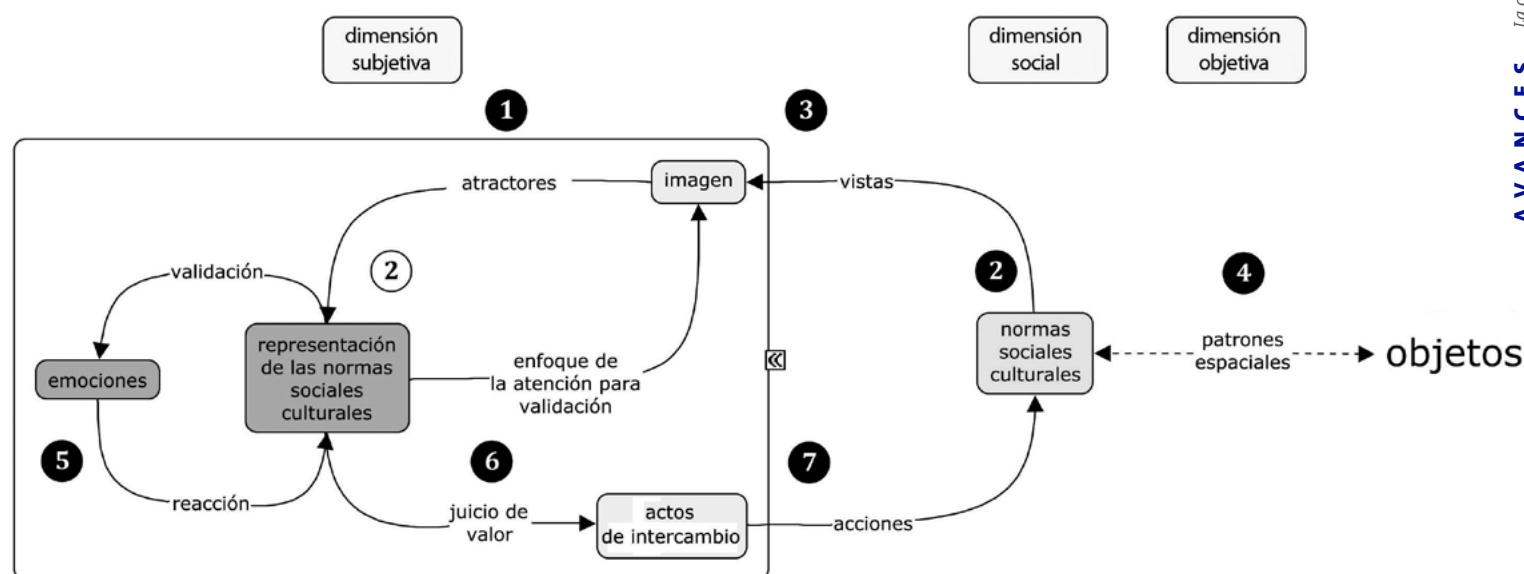
¹ Miguel Martiarena es arquitecto y magister en Arquitectura Paisajista. El presente trabajo es un avance de la tesis doctoral *Conflictos e intersubjetividades: incidencias del paisaje en la ciudad de Córdoba (2002-2015)* que, bajo la dirección del doctor Diego Fonti, se realiza en el doctorado en Arquitectura docta, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, Universidad Nacional de Córdoba.



Las ciudades latinoamericanas atravesaron una serie de transformaciones ocasionadas por el capitalismo neoliberal y la globalización que se evidencian en el modelo teórico de ciudad fragmentada construido por Borsdorf en 1970² y que se profundizan a partir de 1990 con la emergencia de nuevos patrones espaciales.³ Patrones urbanos emergentes a partir de ese período presentan características comunes que son descritas por algunos autores en términos de ruptura de lazos físicos y simbólicos,⁴ banalización de los paisajes,⁵ creación de no-lugares⁶ o violencia simbólica.⁷ Ya Simmel, cuando analizaba la vida en las «grandes urbes», advertía sobre la «insensibilidad a las diferencias entre las cosas», ocasionada por la transformación de todos los valores en el único valor del dinero.⁸ A partir de 2000, en las ciudades latinoamericanas hubo reacciones ante este avance acompañando el surgimiento de movimientos sociales de base populista.⁹ Múltiples casos son analizados principalmente por la geografía crítica: el *mall* construido en Castro, en el sur de Chile, la gentrificación en el parque histórico de Pelourinho, en Salvador de Bahía, la mercantilización de los *pueblos mágicos* en México, las restricciones de acceso a la costanera de Guayaquil o las urbanizaciones cerradas extensas en Buenos Aires.¹⁰ En la ciudad de Córdoba, Argentina, también se evidencian los patrones emergentes de la ciudad neoliberal. La aprobación en 1991 de la Ordenanza 8606 de Urbanización Residencial Especial, que habilitó el desarrollo de barrios cerrados, puede marcarse como un momento de cambio que, luego de varias crisis, logra finalmente la apertura de una serie ininterrumpida

de situaciones de pérdida de poder del Estado frente al mercado, ocasionando altos niveles de fragmentación del territorio y de segregación social.¹¹ La invisibilización de las villas de emergencia mediante su expulsión a la periferia, la proliferación de barrios cerrados con viviendas de lujo y su imagen ajardinada diferencial, el uso urbano intensivo de especies exóticas como palmeras tropicales, el bloqueo de las vistas hacia las sierras a cambio de lugares artificiales cerrados en grandes centros comerciales, entre otras manifestaciones, constituyen una tendencia que recién una década después y como reacción a la crisis de 2001 comenzarían a ser cuestionadas, y algunas, a expresarse como conflictos.¹² La arquitectura y el urbanismo, debido a su rol en la creación y modelado de las vistas e imágenes de los lugares, responden, mediante la utilización de un tipo de lenguaje espacial, a las necesidades de las administraciones y del mercado *concibiendo* el espacio físico en términos de Lefebvre¹³ y, por tanto, incidiendo también en el espacio social y en las subjetividades. Esto pone al paisaje como un componente importante en la dinámica de las ciudades neoliberales, haciendo imprescindible un marco que permita la lectura crítica del fenómeno.

Habermas revisa en su teoría los criterios de eficacia en la producción del conocimiento empírico que nos relaciona con la naturaleza y las cosas, frente a la construcción de las intersubjetividades de los lenguajes¹⁴ y el interés emancipatorio de la autorreflexión, deduciendo criterios necesarios para alcanzar acuerdos en instancias de comunicación y advirtiendo sobre las estrategias con que el sistema



2 Borsdorf, 2003.

3 Janoschka, 2011.

4 Borja, 2014.

5 Muñoz, 2008.

6 Augé, 1992.

7 Janoschka y Sequera, 2014.

8 Simmel, 1986.

9 En Argentina esta reacción es descrita por Fernández *et al.*, citada por Cristiano, 2017.

10 Molina Canales, 2013; De Albuquerque Ribeiro, 2014; Hernández López, 2009; Andrade, 2006; Janoschka, 2002.

11 Marengo y Elorza, 2014.

12 Son muchos los estudios sobre la incidencia del mercado y la problemática urbana en Córdoba, considerando el paisaje desde la perspectiva de la conformación socioespacial del territorio y de las representaciones sociales. Entre otros, se puede citar

a: Boito y Espoz, 2012; 2014; Capdevielle, 2014; Cervio, 2008; 2015; Di Marco, 2009; Elorza, 2019; Gargantini *et al.*, 2016; Marengo, 2006; Núñez y Ciuffolini, 2011; Tecco y Fernández, 2009.

13 Lefebvre, 1974, p. 153.

14 Hace una referencia al lenguaje arquitectónico de la modernidad en su conocido artículo «Modernidad: un proyecto incompleto» (Habermas, 1983), en el que califica

económico administrativo poscapitalista incide en dichos acuerdos.¹⁵ En el presente trabajo se exponen algunas de las hipótesis¹⁶ que se construyeron confrontando la teoría de la *acción comunicativa* de Habermas con el análisis de las representaciones de agentes clave en relación con la producción del paisaje en conflictos urbanos ocurridos en la ciudad de Córdoba entre 2002 y 2015.

El paisaje, Paisaje, los paisajes

Paisaje es un concepto polisémico que fue variando desde su origen en los comienzos del Renacimiento europeo.¹⁷ Desde su primer uso, relacionado con las vistas lejanas que funcionaban como fondo para dar contexto a los retratos de reyes y nobles, el alcance de su significado fue acompañando el camino de la interpretación del mundo tanto desde las lógicas del poder y la constitución de las identidades como desde las ciencias. La definición más aceptada actualmente es la de la Convención Europea del Paisaje, que lo considera «cualquier parte del territorio tal como lo percibe la población».¹⁸ A los fines de este estudio, y como una definición operativa que se fue ajustando a medida de los avances exploratorios, se considera al paisaje como una lista de atractores mnemónicos (1),¹⁹ activada o actualizada mediante una vista o una imagen (3)²⁰ (principalmente, aunque no exclusivamente, ya que también influyen otros sentidos) de un patrón espacial en el territorio (4).²¹ Moviliza emociones, deseos y sentimientos (5),²² así como juicios con pretensión de verdad y eficiencia (6),²³ estableciendo una relación dialéctica con las normas aceptadas como válidas por los grupos (2)²⁴ y orientando acciones (7)²⁵ (ilustración 1).

Habermas toma de Husserl²⁶ el concepto de *mundo de la vida* comprendiéndolo como el trasfondo apromblemático, ya interpretado, sobre el que se asienta la comunicación: el conocimiento intersubjetivo precientífico que es fundamento del conocimiento objetivo. Refiere que

Es el lugar trascendental en que hablante y oyente se salen al encuentro, en que pueden plantearse recíprocamente la pretensión de que sus emisiones concuerdan con el mundo (con el mundo objetivo, con el mundo subjetivo y con el mundo social), y en que pueden criticar y exhibir los fundamentos de esas pretensiones de validez, resolver sus disensos y llegar a un acuerdo.²⁷

Por su modo de construcción intersubjetiva, el paisaje, cuando es puesto en situación, es aprehendido en dichas tres dimensiones:

- a. dimensión de los objetos: lo que se pone en situación son cuestiones relacionadas con la materialidad y los flujos de energía físicos o químicos. Es mediada por un tipo de saber teórico-empírico.²⁸ En el paisaje, esta dimensión es asumida por disciplinas empírico-analíticas tales como las ciencias de la naturaleza, que suelen aplicar métodos cuantitativos. En general, se expresa en el diseño y construcción de infraestructuras y la definición de estrategias relacionadas con los ecosistemas (natural y urbano). La superación de ciertos umbrales hace que las cosas dejen de funcionar, racionalizando la dimensión de los objetos como si fueran «explosiones que apenas si son evitables, ni siquiera cuando imágenes del mundo con gran capacidad de absorción restringen drásticamente el ámbito de contingencias percibidas».²⁹ Este tipo de situación ocurre frecuentemente cuando no funciona correctamente alguna infraestructura en la ciudad, como en la inundación de sectores o en el volcamiento de cloacas en la vía pública, que provocan una rápida reacción de grandes sectores de la población;³⁰
- b. dimensión social: se ponen en situación los consensos construidos relativos al espacio. Las vistas son interpretadas según acuerdos tácitos como la intersubjetividad de las emociones generadas, la sacralización mítica del espacio, la memoria colectiva, las costumbres y las modas, etcétera, que con el tiempo pueden formalizarse en normas coercitivas (las restricciones de acceso, los regímenes de propiedad, las legislaciones de uso, ocupación, edificación, materiales, arbolado, la protección de patrimonio, etcétera). Es asumida por las disciplinas histórico-hermenéuticas. A diferencia del efecto de choque, que ocurre en la racionalización de la dimensión de los objetos, «en el ámbito experiencial de las interacciones regidas por normas, sólo muy gradualmente se va desligando un mundo social de relaciones interpersonales legítimamente reguladas del trasfondo difuso que constituye el mundo de la vida».³¹ Sería el caso del riesgo de pérdida de patrimonio construido o de la cultura de grupos sociales minoritarios que no llegan a movilizar reacciones masivas que incidan en políticas para su protección;
- c. dimensión subjetiva: se ponen en situación la expresividad y el arte. Una expresión auténtica debería ocasionar cierta

como decepcionante la vuelta al historicismo en la Bienal de Venecia de 1980.

15 Abbagnano, 1991, vol. iv, t. ii, p. 887 y ss.

16 Para deducir las categorías emergentes de las diferentes representaciones y sus propiedades teóricas, se aplicó el método de teoría fundamentada (Glaser y Strauss, 1967), que conduce a la deducción de hipótesis mediante la comparación constante entre la teoría y los casos.

17 Maderuelo, 2005; Roger, 1997.

18 Consejo de Europa, 2000.

19 «Denomino, en particular, “atractor” de una imagen material visual a un conjunto de formas que, en un momento dado, ya está organizado, con cierta constancia, en una imagen mental almacenada en la memoria visual, la cual se actualiza o no por su correspondencia o falta de correspondencia con la configuración

que el perceptor efectúa a partir de dicha imagen material visual propuesta» (Magariños de Morentin, 2008, p. 226).

20 Kosslyn, 1996; Marr, 1982.

21 Forman y Godron, 1986; Lynch, 1960; McHarg, 1969.

22 Habermas, 1981, vol. i, p. 133.

23 Op. cit., vol. i, p. 125.

24 Baudrillard, 1972, p. 59; Habermas, 1981, vol. i, p. 127.

ruptura introduciendo cambios en la cultura y normas locales. Es la instancia de creación, asociada a la imaginación, donde el sujeto se expresa de manera plena.³² La innovación en la construcción del paisaje se puede referir a una emoción estética diferencial que actualiza la percepción de un territorio (por ejemplo, un nuevo edificio que reinterpreta un sector),³³ a nuevos acuerdos normativos que regulan patrones espaciales (por ejemplo, una nueva normativa de edificación que permite mayor altura en un sector o que limita flujos) o a la innovación sobre el estado de cosas (por ejemplo, una nueva tecnología que permite conectar dos lugares anteriormente aislados).

Toda intervención en el territorio (en las vistas o imágenes que lo representan) pone en situación partes del mundo de la vida que son interpretadas por los agentes desde su horizonte compartido de conocimiento.³⁴ En esa instancia se hacen explícitos, a la vez que se actualizan, los paisajes diferenciales que se dan en los mundos de la vida compartidos de modo intersubjetivo dentro de los colectivos de pertenencia, los que «sólo mantienen su identidad en la medida en que las representaciones que de su mundo de la vida se hacen sus miembros se solapan suficientemente, condensándose en convicciones de fondo de carácter aproblemático».³⁵

El paisaje en los conflictos urbanos

Los paisajes son puestos en situación desde sus dimensiones, lo que queda plasmado en los tipos de argumentos que se exponen en los actos de habla. Así, la dimensión de los objetos es validada por su verdad, la social-normativa, por su relación con un determinado contexto normativo, y la subjetiva-expresiva, por la veracidad y autenticidad de los actos del hablante.³⁶ Ahora bien, los argumentos que justifican cada dimensión tienen lógicas internas propias que nacen, al igual que el concepto de paisaje, en la comprensión moderna del mundo y que no son válidos fuera de ella.³⁷ Situaciones argumentadas desde la esfera social (como la protección de cierto lugar por su valor patrimonial) no pueden confrontarse con argumentos relativos al funcionamiento de las cosas (como la necesidad de densificar un sector urbano), o cuestiones del arte (como el diseño de un espacio por parte de un arquitecto reconocido) no pueden ser confrontadas con argumentos de tipo normativo (como el valor identitario de dicho sector).

Cuando en un conflicto urbano³⁸ las imágenes o vistas del territorio son puestas en situación, en la medida en que se logren acuerdos mediante la acción comunicativa, los paisajes construidos aportarán a la racionalización del mundo de la vida. Las acciones que construyen el paisaje, cuando no están orientadas hacia el propio éxito, sino que tienen como condición la armonización de las dimensiones sobre una definición compartida de la situación, permiten alcanzar objetivos de racionalidad³⁹ en la reproducción de los paisajes (tabla 1).

Patologías en la reproducción de los paisajes

En las ciudades neoliberales los procesos de reproducción de los paisajes son mediatizados por el sistema económico administrativo con fines instrumentales,⁴⁰ reemplazando en algunos aspectos a la comunicación para asegurar la eficacia evitando la conflictividad.⁴¹ La movilidad propia del capital necesita renovarse cíclicamente aplicando estrategias de destrucción creativa en las tres dimensiones del paisaje, buscando sustituir los múltiples paisajes por un único paisaje global actualizado que facilite su remercantilización.⁴² De este modo, el mercado procura paisajes inestables, efímeros, que pueden ser rápidamente desechados, lo que lleva a su banalización⁴³ y a la construcción de lugares sin historia, amenazando la estabilidad de las identidades culturales.⁴⁴ Así como en instancias de comunicación las dimensiones del paisaje se imponen como restricciones internas, cuando el sistema dinero-poder incide de forma estratégica para asegurar rendimientos económicos, lo hace provocando patologías en la reproducción del mundo de la vida, las que se hacen evidentes también en el paisaje.⁴⁵

- a. Incidencia del sistema en la dimensión de los objetos: interviene orientando las acciones hacia el logro de la eficiencia productiva, simplificando los ecosistemas con la consiguiente pérdida de diversidad, construyendo infraestructuras hiperespecializadas para la aceleración de los flujos considerados estratégicos (dinero e información, pero también en la forma de vehículos, agua potable, electricidad, gas, etcétera); restringiendo los usos urbanos según sectores y limitando sus funciones a las dimensiones mínimas aceptables (por ejemplo, considerando el aumento

25 Habermas, 1981, vol. I, p. 366.

26 Husserl, 2008, p. 264.

27 Habermas, 1981, vol. II, p. 179 y ss.

28 Op. cit., vol. I, p. 428 y ss.

29 Op. cit., vol. II, p. 190.

30 Este sería el motivo por el que las situaciones de tipo ambiental tienen mucho más incidencia en el redireccionamiento de políticas urbanas que las cuestiones sociales, como se verifica en Gargantini,

Martiarena y D'Amico, 2018.

31 Habermas, 1981, vol. II, p. 190.

32 Cristiano (2017) desarrolla una serie de consideraciones respecto a la creatividad.

33 Aquí puede nombrarse el caso de Turner, que descubre el valor estético de la niebla en Londres al pintarla en sus cuadros (Roger, 1997, p. 18), o en el caso de Córdoba, al arquitecto Togo Díaz y el uso del ladrillo.

34 Habermas, 1981, vol. II, p. 181.

35 Op. cit., vol. II, p. 194.

36 Op. cit., vol. I, p. 393.

37 Op. cit., vol. I, p. 69 y ss.

38 Jordi Borja (1975, p. 41) define los conflictos urbanos como «la expresión y respuesta que da una colectividad a las contradicciones generadas por el propio desarrollo urbano. No se trata, pues, de todo conflicto social que se produce en el espacio

Tabla 1. Aportes de los procesos de reproducción del paisaje en el mundo de la vida a las dimensiones del paisaje

Componentes ®	Dimensión subjetiva	Dimensión objetiva	Dimensión social		
Procesos de reproducción	Personalidad	Cultura	Sociedad		
Socialización Capacidad de actualización de estructuras de comprensión de la realidad (asimilación de nuevos lenguajes). Procesos relativos a la innovación, al arte, a la imaginación. Asociado a las cualidades diferenciales percibidas por cada sujeto en los lugares.	Innovaciones en el arte. Nuevas configuraciones espaciales. Imaginación para la exploración de presentes posibles.	Adaptación innovadora de la cultura y las técnicas de manejo del territorio. Descubrimiento de oportunidades frente a los cambios. El arte que evidencia y aporta en cuestiones de las ciencias.	Lectura innovadora de las normas y acuerdos. Relecturas del patrimonio. La innovación respeta el patrimonio y las normas. El arte cuando evidencia cuestiones sociales.		
Reproducción cultural Proceso relativo al conocimiento e intervención en las funciones ecosistémicas mediante artificios e infraestructuras. Representado en el campo de las ciencias exactas y naturales. Asociado al territorio como un sector más o menos delimitado del espacio físico.	Las técnicas y conocimientos de manejo del territorio aportan al desarrollo de paisajes innovadores (imaginación). Las ciencias exactas y naturales se aplican en el arte y la innovación.	Aplicación de técnicas e infraestructuras que aseguran, a partir de experiencias verificadas en el pasado, el equilibrado intercambio de materia y energía en el territorio.	Los patrones espaciales responden adecuadamente a los usos de grupos diversos. Las técnicas se aplican siendo apropiadas por las identidades locales. Persistencia en el tiempo de los edificios y territorios patrimoniales, debido a la buena construcción. Cuando las ciencias exactas y naturales se aplican aportando a las cuestiones sociales.		
Reproducción social Relativo al patrimonio, la normativa, las identidades locales, las modas. Continuidad y adecuada actualización de los acuerdos sociales dentro de los grupos. Son las interpretaciones compartidas referidas a las cualidades vistas (que las interpretaciones permiten ver) en el territorio.		Las normas y acuerdos acompañan y permiten el desarrollo de la innovación en el paisaje. Las identidades y el patrimonio permiten su reinterpretación y apropiación desde la mirada del arte, de nuevos colectivos. Cuando las normas/lenguajes interpretan el arte y la innovación.		Normas y acuerdos que regulan el buen funcionamiento de los territorios. El patrimonio permite ser intervenido en función de los avances de las técnicas para mejorar su funcionamiento. Cuando las normas/lenguajes interpretan las ciencias exactas y naturales.	Normas y acuerdos basados en principios, que protegen y estimulan la existencia en el futuro de paisajes diversos.

Fuente: adaptada de Habermas (1981, vol. II, p. 202)

urbano, sino de aquellos que hacen referencia a la organización de la producción y del consumo del territorio (usos del suelo y accesibilidad del equipamiento), y a las reglas e instituciones que regulan la acción de estos mecanismos».

39 Se consideran racionales no sólo a las acciones fundadas y eficientes, sino también a aquellas que siguen las normas vigentes, y a las que son expresiones veraces

y auténticas de deseos o emociones (Habermas, 1981, vol. II, p. 33 y ss.).

40 Op. cit., vol. II, p. 432.

41 Op. cit., vol. II, p. 374.

42 Harvey, 2014, p. 157.

43 Muñoz, 2008.

44 Augé, 1992, p. 83.

45 Habermas, 1981, vol. II, p. 544.

46 Martiarena, Matteucci y Del Sueldo, 2010.

de la velocidad como la única variable de acceso espacial); relocalizando, dirigiendo o impidiendo el acceso de los cuerpos; impulsando sólo las formas y flujos eficientes, facilitando el control mediante modelos que no tienen en cuenta la complejidad. Conduce a la pérdida de diversidad y de capacidades.⁴⁶ El paisaje centrado en los objetos reproduce los patrones espaciales con un contenido social que se aleja de la multiculturalidad y estandariza las emociones: es la ilusión de transparencia del espacio analizada por Lefebvre.⁴⁷

- b. Incidencia del sistema en la dimensión social: el sistema económico administrativo se asienta sobre los acuerdos respecto al valor monetario del territorio y el dominio del espacio y los cuerpos en la forma de propiedad privada o colectiva. Estos son el eje del sistema jurídico administrativo en la sociedad de mercado poscapitalista.⁴⁸ El territorio, los cuerpos y su información se convierten en valor de cambio regulado por el poder administrativo mediante el urbanismo estratégico,⁴⁹ el que, a su vez, es valorado según su eficiencia para acelerar sus flujos. Las vistas extienden lo público (lo que está ahí para ser visto por todos), conformándose, en muchos casos, sobre la propiedad privada, entrando en conflicto con sus derechos de uso y privatizando los paisajes patrimoniales de los grupos. Los criterios de eficiencia inmediata propulsados amenazan las identidades al convertirlas en bienes de cambio valorados según la estética diferencial de la moda, simplificando y estandarizando códigos de comunicación, reduciendo la complejidad de los lenguajes espaciales, desconectándolos de los grupos que los crearon, reemplazándolos por nuevos lenguajes extraños a la cultura local, o tratando de recomponerlos mediante la construcción de falsos históricos o un *collage* de ornamentos siempre de dudosa calidad técnica y estética. El sistema destruye y reconstruye vaciando de contenido y alterando el contexto de las representaciones de los objetos, modificando o relativizando las normas que se refieren al territorio, construyendo un paisaje imaginario aséptico en relación con los patrimonios.⁵⁰
- c. Incidencia del sistema en la dimensión expresiva: se coopta la personalidad creativa impulsando innovaciones espaciales diferenciales para justificar la intervención sobre las otras dos dimensiones (no

necesariamente en el mismo espacio físico), desplazando el conflicto *sistema versus dimensión social* o *sistema versus dimensión objetiva* hacia *dimensión expresiva versus dimensión social* o *dimensión expresiva versus dimensión objetiva*. La creación de paisajes innovadores se resuelve sólo de un modo instrumental, valorando su eficiencia estratégica, aislados tanto de su contexto físico como social. Cada uno de los procesos de reproducción se relaciona incidiendo en las tres dimensiones del paisaje. Es por esto que cuando aquellos sufren perturbaciones debidas a la acción estratégica del sistema, tanto sea por exceso como por defecto, el paisaje se ve afectado, pudiendo reconocerse nueve patologías⁵¹ (tabla 2), las que se hacen evidentes en los discursos de los agentes y en la conformación histórica del territorio.

Hacia una construcción comunicativa de los paisajes

Para la ciudad de Córdoba, los agentes entrevistados⁵² nombraron alrededor de cien lugares en donde la superposición de paisajes estaría incidiendo en conflictos. Los más nombrados se encuentran dentro de un área que incluye al centro y sectores pericentrales. En el análisis detallado de las representaciones referidas al *barrio*⁵³ de Nueva Córdoba, nombrado en 10 de las entrevistas, se pueden descubrir múltiples cualidades, algunas contradictorias, asociadas a argumentos expresados en las tres dimensiones que los agentes perciben de manera diferencial. El territorio, único, queda descrito a la manera de un atlas en donde un palimpsesto de paisajes revela su origen en la pugna con que cada agente y su grupo buscan prevalecer en el espacio y en el tiempo. Algunos interpretan cualidades asociadas a la dimensión expresivo-artística (las obras relativamente recientes del arquitecto Togo Díaz, o el ladrillo visto, presente en muchos de los edificios); otros, a la dimensión social-patrimonial (con varias referencias a París, como un eco de la inspiración del trazado original, la demolición de casonas de principios de siglo xx, las barrancas ocultas por la trama de edificios o la homogeneidad de los cuerpos que habitan el lugar), y, finalmente, otros ven las cualidades asociadas a la dimensión funcional instrumental (la densidad de construcción y de habitantes, la necesidad

47 Lefebvre, 1974, p. 87.

48 Habermas, 1981, vol. I, p. 417 y ss.

49 Boito y Espoz, 2014.

50 Massey, 2012.

51 Habermas, 1981, vol. II, p. 202.

52 Para el desarrollo de las hipótesis expuestas (Glaser y Strauss, 1967), se contrastó la teoría con entrevistas en profundidad realizadas a 15 agentes clave seleccionados por su rol como formadores de opinión

durante el período analizado —a través de la docencia, la investigación o el trabajo en medios de comunicación— o por su capacidad de acción o incidencia en intervenciones en la ciudad mediante su gestión, diseño o ejecución.

53 No como unidad de venta en la ejecución de la ciudad, sino comprendido como una de las cinco categorías de patrones espaciales propuestos por Lynch (1960, p. 62).

Tabla 2. Patologías del paisaje debidas a perturbaciones ocasionadas por la intervención del sistema económico administrativo en los procesos de reproducción

Componentes[®] Procesos de reproducción	Dimensión subjetiva Personalidad Espacio percibido	Dimensión objetiva Cultura Espacio vivido	Dimensión social Sociedad Espacio concebido	Dimensión de evaluación
<p>Perturbaciones en la socialización</p> <p>El sistema mediatiza la asimilación de nuevos lenguajes y de la información.</p>	<p>Psicopatologías</p> <p>Los procesos de innovación dejan de aportar a la percepción del espacio.</p> <p>La pérdida de la sensibilidad hacia nuevas cualidades del territorio deriva en la mera reproducción de formas, construyendo paisajes sin sentido que no pueden ser apropiados.</p> <p>Se crean paisajes disruptivos, buscando producir una alta visibilidad que se traduzca en capital simbólico, que finalmente no se logra debido a la falta de un lenguaje que estructure las cualidades del territorio.</p>	<p>Crisis de orientación y crisis educativa</p> <p>La innovación deja de aportar a la tradición constructiva local.</p> <p><i>a.</i> Las ingenierías y ciencias de la naturaleza pierden la capacidad de actualizarse. Pérdida de resiliencia por la falta de adaptación de las técnicas a los cambios.</p> <p><i>b.</i> La innovación excesiva hace que se pierda el contacto con los conocimientos locales relativos al manejo del territorio.</p> <p>El sistema incide anulando los argumentos relacionados con las artes y la innovación mediante la búsqueda de la máxima eficiencia económica, afectando el desarrollo de las tecnologías.</p>	<p>Alienación</p> <p>La innovación deja de aportar en la construcción de identidades.</p> <p><i>a.</i> No se actualizan acuerdos, usos, costumbres, ni su formalización en marcos legales regulatorios.</p> <p><i>b.</i> El objetivo de la innovación se orienta a la búsqueda de recursos económicos a corto plazo, banalizando los lenguajes con el fin de perseguir modas (a veces, disfrazadas en la forma de tradiciones).</p> <p>La falta de actualización de las normativas y acuerdos culmina en la ausencia de un código espacial compartido que impide la apropiación de los paisajes.</p>	<p>Autonomía innovadora, ruptura crítica de la mirada, imaginación</p> <p>Resiliencia</p>
<p>Perturbaciones en la reproducción cultural</p> <p>El sistema mediatiza las acciones relativas al intercambio de materia y energía en el territorio.</p>	<p>Ruptura de tradiciones</p> <p>La interrupción en la reproducción de la cultura de la buena construcción y funcionamiento deja de aportar a la innovación.</p> <p><i>a.</i> Los procesos de creación se enfocan sólo en el aspecto estético, desconectándose del buen funcionamiento del territorio, lo que provoca su colapso.</p> <p><i>b.</i> Mercantilización de las tecnologías, orientadas a conseguir la máxima eficiencia económica, afectando la capacidad de innovación y la estética por la ausencia de recursos o por su mala calidad.</p>	<p>Pérdida de sentido</p> <p>El conocimiento de las cosas deja de aportar a la cultura local del territorio.</p> <p>Los territorios están mal construidos o no cumplen su función.</p> <p>Se pierden saberes con relación al territorio.</p> <p>Las tecnologías no llegan a resolver los problemas debido a la búsqueda de una rápida eficiencia económica.</p>	<p>Pérdida de legitimación</p> <p>La pérdida del conocimiento local sobre las cosas se expresa en las identidades y normas.</p> <p><i>a.</i> Los territorios e infraestructuras, por su mala construcción, no llegan a resolver las necesidades marcadas por usos y costumbres.</p> <p>El conocimiento del buen funcionamiento de la ciudad se pierde y no llega a incidir en la creación de normativas adecuadas.</p> <p><i>b.</i> El excesivo funcionalismo hace perder los usos y costumbres locales. Infraestructuras que destruyen lugares patrimoniales.</p>	<p>Racionalidad del saber en el territorio</p> <p>Sustentabilidad</p>

Dimensión subjetiva	Dimensión objetiva	Dimensión social	Dimensión de evaluación
Personalidad Espacio percibido	Cultura Espacio vivido	Sociedad Espacio concebido	
<p>Perturbaciones en la reproducción social</p> <p>El sistema mediatiza homogeneizando los acuerdos sociales y las identidades.</p> <p>Pérdida de motivaciones</p> <p>La perturbación en las identidades grupales y normas afecta la innovación y el arte.</p> <p>a. La excesiva cantidad de regulaciones lleva a una estandarización extrema (puede también provenir de la moda o de la tradición), restringiendo la innovación y el arte. El sistema interviene en los paisajes anulándolos o unificándolos, llevando las formas al límite de las regulaciones para obtener el mayor beneficio.</p> <p>b. La debilidad o ausencia de un lenguaje compartido impide la construcción de nuevas miradas.</p>	<p>Inseguridad y perturbaciones de la identidad colectiva</p> <p>Las identidades y normas dejan de aportar al buen funcionamiento de las cosas.</p> <p>a. La excesiva normatividad o los acuerdos (patrimonio, tradiciones, usos y patrones reglamentados, etcétera) hacen que el territorio no funcione correctamente.</p> <p>b. La falta o debilidad en los acuerdos y reglamentaciones hace que las infraestructuras no cumplan su función.</p> <p>Pérdida de las tradiciones que aseguran o conducen el funcionamiento de los territorios.</p>	<p>Anomia</p> <p>Las identidades grupales dejan de relacionarse con las normas y reglamentaciones.</p> <p>Mercantilización del patrimonio.</p> <p>Los lenguajes espaciales pierden los grupos que los decodifican.</p> <p>La normativa no habilita o reduce la diversidad de identidades.</p> <p>El valor económico y el poder priman sobre los paisajes que identifican a los grupos, logrando excepciones a la normativa.</p>	<p>Pertenencia de los paisajes a grupos diversos</p> <p>Solidaridad</p>

de espacios abiertos). Cotejando las entrevistas con la información de estudios académicos y notas periodísticas, se descubren múltiples acciones estratégicas en Nueva Córdoba que no necesariamente se explican localmente (pueden responder a una escala municipal, provincial, nacional o internacional), con las que el sistema dinero-poder interviene en la producción del espacio manipulando la información y las emociones, ocultando la violencia y, finalmente, facilitando la acumulación asimétrica, generando varias de las patologías referidas en la tabla 2. Entre otras, se pueden nombrar:

- dimensión de los objetos: reducción de variables para reducir la complejidad y permitir el control del sistema y sus flujos, con pérdida de grados de libertad por la especialización de las infraestructuras. Falseamiento u ocultamiento de datos. Construcción de barreras físicas para impedir el acceso. Degradación programada de condiciones ambientales que justifiquen la destrucción creativa;
- dimensión social: centralización de la atención (diseño estratégico de centralidades y del movimiento de los cuerpos). Control de las vistas. Instalación de modas. Desplazamiento de grupos y control normativo del acceso. Estigmatización social de individuos por sus características físicas. Preferencia por intervenciones superpuestas a vistas cargadas de valor histórico. Imagen estratégica diferencial o simulada/temática, concebida y no creada desde la memoria colectiva, no situada;

- dimensión expresiva: embellecimiento o degradación estética estratégica de los lugares. Sobrevaloración de lo nuevo frente a lo patrimonial cultural. Ocultamiento de proyectos (información) para evitar su discusión pública. Preferencia por diseños de autor o diseños anónimos, evitando la participación ciudadana. Uso de lenguajes estéticos globales.

Los paisajes construidos de forma comunicativa se distinguen de aquellos instrumentales en que sus agentes «persiguen sin reservas fines ilocucionarios con el propósito de llegar a un acuerdo que sirva de base a una coordinación concertada de los planes de acción individuales» (Habermas, 1981, vol. 1, p. 379). A este ideal debería tenderse en la argumentación de las tres dimensiones del paisaje cuando es puesto en situación particularmente por los agentes que pueden incidir en la construcción del paisaje. La superación de los conflictos en torno al buen funcionamiento de los lugares, a su adecuación a normas que no contradicen la identidad de los grupos interesados y a la autenticidad expresiva depende de la eficacia comunicativa en la instancia de construcción de los paisajes.

La comprensión y visibilización de los paisajes y sus patologías a partir del análisis de los conflictos abre un nuevo campo de acción para la protección de los *mundos de la vida*, evidenciando las contradicciones del sistema dinero-poder en un contexto particularmente complejo de cambio global.

Bibliografía

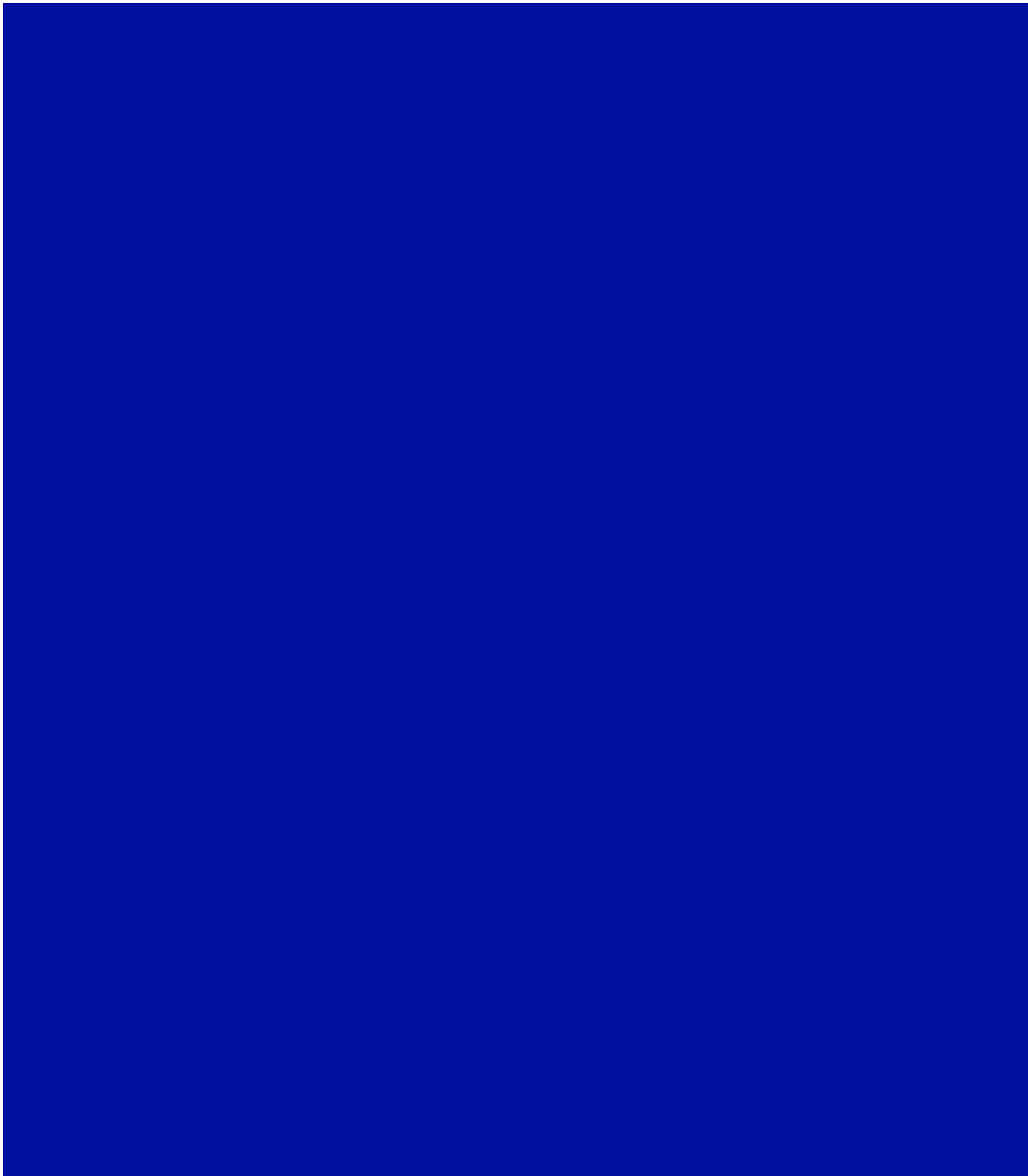
- ABBAGNANO, N. (1991). *Historia de la filosofía*. Torino: Hora, S. A.
- ANDRADE, X. (2006). «Guayaquil: renovación urbana y aniquilación del espacio público», *Ecuador Debate*, 68, pp. 147-168.
- AUGÉ, M. (1992). *Los «no lugares», espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- BAUDRILLARD, J. (1972). *Crítica de la economía política del signo*. México: Siglo XXI Editores.
- BOITO, M. E., y Espoz, M. B. (2012). «Poder, territorio(s) y construcción de entornos. Consideraciones políticas y metodológicas de los abordajes sobre cuerpos y emociones», *RBSE. Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, 11(33), pp. 725-748.
- (EDS.) (2014). *Urbanismo estratégico y separación clasista. Instantáneas de la ciudad en conflicto*. Rosario: Puño y Letra.
- BORJA, J. (1975). *Movimientos sociales urbanos*. Buenos Aires: Siap.
- (2014). «Prólogo». En *Identidad y espacio público*. Barcelona: Gedisa.
- BORSODORF, A. (2003). «Cómo modelar el desarrollo y la dinámica de la ciudad latinoamericana», *EURE (Santiago)*, XXIX (86), pp. 37-49.
- CAPDEVIELLE, J. (2014). «Los grupos “desarrollistas” y su incidencia en el espacio urbano de la ciudad de Córdoba, Argentina (1990-2013)», *Revista Terra Nueva Etapa*, xxx (47), pp. 129-152.
- CERVIO, A. (2008). «“Vecinos vs. Villeros”: La lucha por la definición de los modos socialmente legítimos de vivir (en) la ciudad», *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 3.
- (2015). «Expansión urbana y segregación socio-espacial en la ciudad de Córdoba (Argentina) durante los años 80», *Astrolabio, Nueva Época*, (14).
- CONSEJO DE EUROPA (2000). *Convenio Europeo del Paisaje*. Cristiano, J. (2017). *Imaginación y acción social: Elementos para una teoría sociológica de la creatividad*. 1.ª ed. Buenos Aires: CICCUS.
- DE ALBUQUERQUE RIBEIRO, D. (2014). «Reflexões sobre o conceito e a ocorrência do processo de gentrification no Parque Histórico do Pelourinho, Salvador - BA», *Cadernos Metrôpole*, 16(32), pp. 461-486. Recuperado de: <https://doi.org/10.1590/2236-9996.2014-3208>.
- DI MARCO, A. (2009). «Los espacios abiertos urbanos de la ciudad de Córdoba, historia de su gestión». En Di Marco, A. (ed.). *El espacio público desde una visión paisajística*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, pp. 213-243.
- ELORZA, A. L. (2019). «Segregación residencial y estigmatización territorial. Representaciones y prácticas de los habitantes de territorios segregados», *EURE*, 45(135), mayo, pp. 91-110.
- FORMAN, R. T. T., y Godron, M. (1986). *Landscape Ecology*. Nueva York: John Wiley & Sons, Inc.
- GARGANTINI, D.; Martiarena, M., y D'Amico, D. (2018). «El gobierno del suelo urbano: representaciones y estrategias de articulación-acción de los actores estatales», *Territorios*, pp. 119-136. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/territorios/a.5285>.
- GARGANTINI, D., et al. (2016). *Tierra de conflictos. Conflictos urbanos y violaciones al derecho a la ciudad en Córdoba capital*. Córdoba: EDUC.
- GLASER, B. G., y Strauss, A. L. (1967). *The Discovery of Grounded Theory. Strategies for Qualitative Research*.
- HABERMAS, J. (1981). *Teoría de la acción comunicativa*. Vols. I-II. Madrid: Taurus.
- (1983). «Modernidad: un proyecto incompleto». En Foster, H. (ed.). *La posmodernidad*. 4.ª ed. Barcelona: Kairós, pp. 19-36.
- HARVEY, D. (2014). *Diecisiete contradicciones y el fin del capitalismo*. Quito: iaen.
- HERNÁNDEZ LÓPEZ, J. de J. (2009). «Tequila: centro mágico, pueblo tradicional. ¿Patrimonialización o privatización?», *Andamios*, 6(12), pp. 41-67.
- HUSSERL, E. (2008). *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Buenos Aires: Prometeo.
- JANOSCHKA, M. (2002). «El nuevo modelo de la ciudad latinoamericana: fragmentación y privatización», *EURE (Santiago)*, 28(85). Recuperado de: <https://doi.org/10.4067/

- So250-71612002008500002».
- (2011). «Geografías urbanas en la era del neoliberalismo. Una conceptualización de la resistencia local a través de la participación y la ciudadanía urbana», *Investigaciones Geográficas, Boletín del Instituto de Geografía, UNAM*, 76, pp. 118-132.
- Y SEQUERA, J. (2014). «Procesos de gentrificación y desplazamiento en América Latina, una perspectiva comparativista». En Michelini, J. J. (ed.). *Desafíos metropolitanos. Un diálogo entre Europa y América Latina*. Madrid: Catarata, pp. 82-104.
- KOSSLYN, S. (1996). *Image and Brain: The Resolution of the Imagery Debate*. Cambridge MA: The MIT Press/Bradford Book.
- LEFEBVRE, H. (1974). *La producción del espacio*. Recuperado de: <<http://es.scribd.com/doc/47404221/Lefebvre-Henri-La-produccion-del-espacio>>.
- LYNCH, K. (1960). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MADERUELO, J. (2005). *El paisaje: génesis de un concepto*. 3.^a ed. Madrid: Abada.
- MAGARIÑOS DE MORENTIN, J. (2008). *La semiótica de los bordes*. Córdoba: Comunicarte.
- MARENGO, C. (2006) (ed.). *La periferia de Córdoba. Cuestiones sobre hábitat urbano*. Córdoba: INVIHAB.
- Y ELORZA, A. L. (2014). «Tendencias de segregación residencial socioeconómica: el caso de Córdoba (Argentina) en el período 2001-2008», *EURE*, 40(120), pp. 111-133.
- MARR, D. (1982). *Vision. A Computational Investigation into the Human Representation and Processing of Visual Information*. USA: W. H. Freeman and Company.
- MASSEY, D. (2012). «Un sentido global del lugar». En Albet, A., y Benach, N. (eds.). *Un sentido global del lugar*. Barcelona: Icaria, pp. 112-129.
- MCHARG, I. (1969). *Design with Nature*. USA: John Wiley & Sons, Inc.
- MOLINA CANALES, M. C. (2013). «Hacia paisajes banales. Estudio sobre normativas e imaginarios en la ciudad de Castro, Isla de Chiloé, Región de los Lagos, Chile», *Espacio Regional*, 2(10), pp. 51-74.
- MUÑOZ, F. (2008). *Urbanización. Paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona: Gustavo Gili.
- NÚÑEZ, A., y Ciuffolini, M. A. (2011) (eds.). *Política y territorialidad en tres ciudades argentinas*. Buenos Aires: El Colectivo.
- ROGER, A. (1997). *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- SIMMEL, G. (1986). «Las grandes urbes y la vida del espíritu», *Cuadernos Políticos*, (45), pp. 5-10.
- TECCO, C. A., y Fernández, S. C. (2009). «Espacios urbanos estigmatizados, segregación residencial y agenda pública local», *Administración Pública y Sociedad*, (16), pp. 89-114.

la ciudad socialista
política, urbanismo y
arquitectura en Mar del
Plata de los sesenta

ANA ZAGORODNY¹

¹ Ana Zagorodny es arquitecta y doctoranda de la primera cohorte del doctorado DARQU (FAUD, Mar del Plata). Es catedrática de Historia de la Arquitectura y Urbanismo en FAUD-UNMDP.



Imaginar una Mar del Plata con previsión de futuro (1958-1966)

En el lugar proverbial del verano de los argentinos, devenido «balneario de masas» multclasista a mediados del xx como imagen que definiría a la ciudad de Mar del Plata hasta el presente, se trata de analizar los procesos de transformación urbana, de producción de arquitectura de Estado y de producción de un discurso político (el de las sucesivas intendencias del socialismo democrático) que, para entonces, demostraría un notable conocimiento y manejo de las teorías contemporáneas del planeamiento urbano y el ordenamiento racional del territorio. Para entonces, en lo institucional, tanto en la Argentina como en el resto de Latinoamérica, este período se distingue por esa conceptualización racional y operativa de la planificación urbana y el desarrollo del espacio público.

[...] Ya en la década del cuarenta, se elaboran los primeros «planes reguladores» de la actividad privada en las ciudades latinoamericanas más importantes del momento. En ellos se supone que la sociedad es homogénea y no se consideran las diferencias entre distintos sectores y, consecuentemente, las diversas posibilidades de acceso a la tierra y a servicios urbanos. Es en los cincuenta y fundamentalmente en la década del sesenta que comienza a visualizarse la política urbana como parte de una política de planificación del territorio. Sin embargo, los proyectos quedan en intenciones y sólo una reducida proporción de ciudades tienen instrumentos de planificación (Canestraro, 2004).

En el orden nacional, coincidirá con el modelo desarrollista y, en lo local, con una ciudad como destino de múltiples inversiones inmobiliarias y de inédita expansión de la industria de la construcción.

Entre los aspectos decisivos de esta nueva fisonomía urbana de Mar del Plata es evidente el protagonismo ejercido tanto por el discurso como por las concretas gestiones municipales del Partido Socialista Democrático que, desde el inicio, cuenta con una larga permanencia gubernamental (surgida de elecciones) en la ciudad² (Teodoro Bronzini, 1958-1963, y Jorge Raúl Lombardo, 1963-1966). Para entonces, han elaborado un claro proyecto de desarrollo orientado hacia la «Mar Plata de todo el año» y sus habitantes

permanentes, pero también fuertemente comprometido con la modernización, el equipamiento y la planificación de un territorio cuya economía está determinada por el turismo.

Como antecedente, desde muy temprano las acciones de los hombres del socialismo marplatense insisten en objetivos similares aun durante los períodos de intendencias adversas. En 1931, la Comisión de Propaganda y Fomento de Mar del Plata, con Juan Fava como presidente, invitará a dar una conferencia al urbanista Claude Della Paolera, que si bien aboga por una idea de urbanización orgánica que fuese más allá de los límites del partido, incluyendo la región comprendida por Mar del Plata, Miramar, Necochea, Balcarce y Tandil (Circuito Mar y Sierras), y en términos de la ciudad insiste con el concepto de *garden city*, también concluye que si se pretende lograr una ciudad de turismo para todo el año, «[...] los recursos de Mar del Plata deberán quedar en Mar del Plata [...]».

Diez años después, la misma comisión, frente a la falta de respuesta de las sucesivas gestiones municipales, contratará a los ingenieros especialistas Guido y Carrasco para la formulación definitiva del Plan Regulador Urbano Rural para la ciudad y el partido. Este será donado (aunque inconcluso por parte de sus autores) en 1949 al municipio durante la intendencia de Pereda.

«Para ese entonces todavía para nuestros partidos políticos, urbanismo y plan regulador aparecían como expresiones que no entraban en el léxico habitual de sus campañas electorales [...]»³ En 1958, se crea la Secretaría de Obras Públicas y Planeamiento (Ordenanza 906), teniendo como uno de sus objetivos llevar adelante un plan regulador. Para concientizar a la población de la importancia de este plan, el intendente Teodoro Bronzini designa por Decreto 1025/58 una Comisión Municipal de Planeamiento, con carácter autónomo, conformada por representantes de diferentes sectores de la ciudad (colegios profesionales, estudiantes, empresarios y asociaciones vecinales de fomento). Tanto Bronzini como Lombardo (aun antes de la gestión del primero), desde las respectivas bancas y en los sucesivos Concejos Deliberantes, habían definido tres ejes de desarrollo o tareas a las que habría que abocarse desde la gestión como prioritarias: 1) proyecto de un plan de desarrollo y su implementación para el eje Batán-Chapadmalal como dirección orgánica en la que canalizar el crecimiento de las zonas industriales;⁴ 2) desarrollo del concepto de una Mar del Plata como centro veraniego nacional e internacional y ciudad para las grandes convenciones de toda escala, y 3) promoción de Mar del Plata como un producto con ventajas para la inversión extranjera.

2 La predominancia política del socialismo ha sido histórica en el Partido de General Pueyrredón, básicamente por el origen inmigratorio europeo de su población estable, que venía formada ya en las ideas socialistas y anarquistas desde sus países de origen. En el año 1920, ganaron por primera vez las elecciones con el 55 % de los sufragios, eligiendo intendente a Teodoro Bronzini, y llegaron a obtener el 88 % en

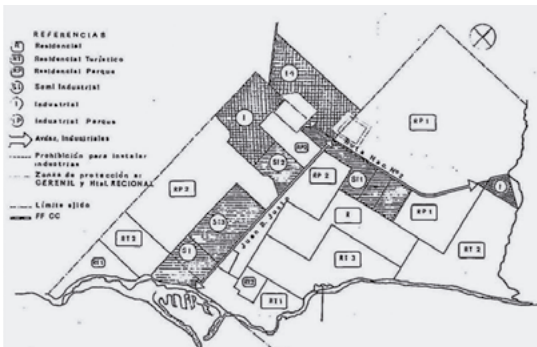
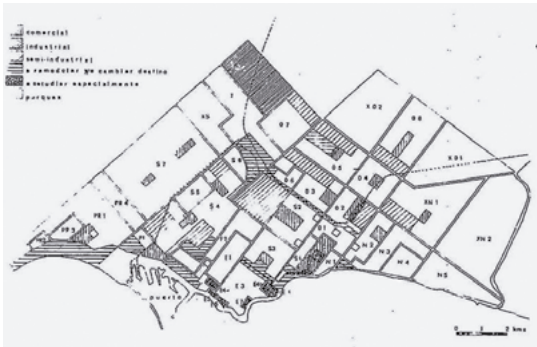
la siguiente elección. A partir de esto, los socialistas tuvieron una fuerte influencia sobre los marplatenses, especialmente sobre los trabajadores.

3 Relato realizado en 1999, durante una conferencia dictada por Lombardo en la Biblioteca Municipal de Mar del Plata. En: LOMBARDO, J. R. (2012). *Cuadernos municipales*. Mar del Plata: Gráfica Armedenho.

4 Se contrataría, posteriormente, al

arquitecto Pastor y al ingeniero Bonilla para la concreción del plan, que se oficializaría en la Ordenanza Orgánica de Desarrollo del Área Batán-Chapadmalal en 1965.

Para 1963, cuando Lombardo finalmente sucede a Bronzini en la intendencia (luego de una previa y violenta intervención comicial), ya contaba con el antecedente de que en diciembre de 1957, aún vigente el gobierno provisional, a través de un concurso nacional, y casi sobre el cierre de la gestión del comisionado Celso N. Aldao,⁵ se había propuesto la elaboración de un plan regulador para la ciudad de Mar del Plata y el Partido de General Pueyrredón, que quedó finalmente —previo concurso nacional— a cargo de los arquitectos: Arancibia, Duprat, Fernández Pico, García Vásquez, Paz, Sarraihl y Testa. Este plan supuso en lo urbanístico un concepto de ciudad moderna y favorecía tanto un *zoning* como tipologías modernas en la construcción y en el ordenamiento de la ciudad. El Código de Zonificación Preliminar, primer documento del plan, cita específicamente la Carta de Atenas.



A raíz de sus prescripciones, que definen en principio a la ciudad y su partido como un complejo urbano-rural vinculado a escala regional y nacional, el plan precisa las características diferenciales de lo que se entiende por estructura rural y estructura urbana; enuncia, entre otros problemas, las dicotomías irreconciliables que afectan a las dos ciudades, la temporaria del turismo y la permanente de los habitantes.

Imágenes y representaciones recurrentes en relación con la ciudad en este período refieren, según Carlos Mazza,⁶ al modelo conceptual de ciudad jardín, tal como en la posguerra ve-

nían trabajando los municipios laboristas en Londres, quienes combinarán dicho modelo, en el camino hacia las *new towns*, con el concepto de *unidad vecinal* —definido por C. A. Perry en Estados Unidos como el elemento primario del organismo urbano—, considerando a esta como unidad básica de planeamiento. Y no es casual que así sucediera en tanto Jorge Lombardo y los colaboradores de los que se rodeó, como Julio del Río, el ingeniero Norberto Villamil, el ingeniero agrónomo Néstor Vinelli y el historiador Félix de

Ayeza,⁷ remiten en sus documentos con frecuencia tanto al concepto de ciudad jardín como al de unidad vecinal (aunque no se ha hallado evidencia en las fuentes consultadas de que conocieran realmente la definición de Perry).

El intendente Lombardo será, además, invitado por el municipio de Londres para interiorizarse de sus políticas y actividades, viajará con una comisión de técnicos de la propia gestión y, tiempo después, relatará en uno de sus escritos el entusiasmo que aquella experiencia le había producido, regresando a Mar del Plata para estudiar las posibilidades de trasladar muchas de aquellas ideas.⁸

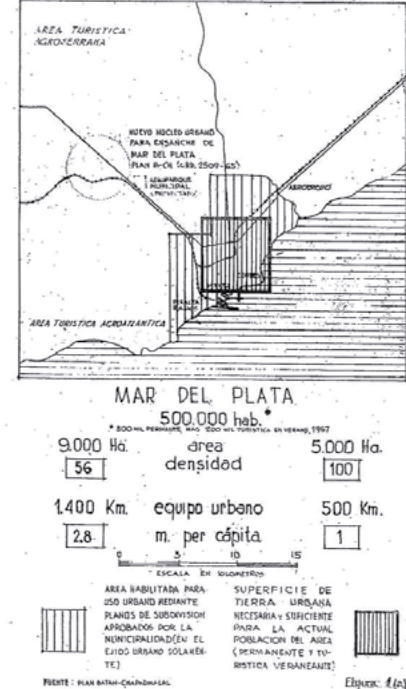
Frente a las diferentes objeciones —que fueron sucediéndose en el Concejo Deliberante— a cada una de las propuestas de aplicación del plan, se contrataría como asesor al respetado urbanista uruguayo Carlos Gómez Gavazzo, quien entre 1961 y 1963 trabajará en equipo con el entonces director general del Plan Regulador, el ingeniero Villamil. En los documentos producidos, Gavazzo subraya la importancia de redefinir en el plan las bases sobre las que los urbanistas responsables habían considerado las unidades vecinales en las que debía dividirse la trama urbana.

Asimismo, Mazza consigna que:

[...] La asistencia técnica a cumplir por la Asesoría, según propuesta del mismo Gómez Gavazzo, se organiza en tres temas centrales:

- orientar adecuadamente al Departamento Técnico del Plan Regulador en el ajuste del Anteproyecto de Ordenanza del Código de Planeamiento propuesto en el proyecto presentado por el equipo de urbanistas;
- dar directivas para la organización —en sus detalles particulares— de la Estructura Municipal de Planeamiento;

EXPANSIÓN DESMESURADA DE AREAS URBANAS
DEL ESTUDIO DEL DESARROLLO URBANO ARGENTINO. E.D.U.R.A. DIRIGIDO POR LOS
EXPERTOS EN PLANEAMIENTO JOSÉ A. E. PASTOR Y JOSÉ BONILLA.



5 Celso N. Aldao, a pesar de responder a las autoridades militares, fue reconocido en su visión progresista de la ciudad por los intendentes electos Bronzini y Lombardo, que lo sucedieron, quienes fueron, además, los que en realidad dieron plena vigencia a dicho plan.

6 Mazza, C. J. (2012). «Del barrio parque a la unidad vecinal. Trayectorias urbanísticas y normativas de conceptos provenientes de

la idea de ciudad jardín en Mar del Plata. 1943-1964». V Seminário de História da Cidade e do Urbanismo: Cidades: temporalidades em confronto. Uma perspectiva comparada da história da cidade, do projeto urbanístico e da forma urbana. Pontificia Universidade Católica de Campinas, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.

7 Julio del Río actuó simultáneamente como secretario de Gobierno y presidente

del Concejo Municipal de Planificación durante el período 1965-1966, mientras que el ingeniero Norberto Villamil para 1963 oficiaba como director general del plan regulador. Entre los tres últimos planearon el soporte de vegetación y arbolado del barrio Constitución, como sus pavimentos diferenciados para baja velocidad de vehículos (quebrados en una especie de zigzag). Incluso, saldrían en

ILUSTRACIÓN 2A.
Expansión
desmesurada de áreas
urbanas. Pastor y
Bonilla

ILUSTRACIÓN 2B.
Áreas a cubrir con
planes de promoción
del desarrollo

c) encauzar los estudios para la estructura del ejido de Planeamiento, sobre la base de la división del territorio en unidades vecinales, teniendo en cuenta los adecuados esquemas de tránsito, estacionamiento, áreas verdes y libres [...] (Mazza, 2012).

Finalmente, el ejemplo más contundente de esta preocupación llevada a acciones concretas en la gestión de Lombardo lo constituye el Plan de Desarrollo del Área Batán-Chapadmalal, para cuya elaboración el municipio contrataría al arquitecto J. M. Pastor y al ingeniero J. Bonilla, con larga trayectoria en el planeamiento integral. Con tal objeto, el plan se oficializaría en la Ordenanza Orgánica de Desarrollo del Área Batán-Chapadmalal 2509 de 1964. Muchos de los párrafos de dicha ordenanza, además, son transcripciones de los conceptos del documento del plan, a los que se adhiere como fundamentos de su aprobación, reconociendo la necesidad del crecimiento regulado de la hasta entonces desbordada trama urbana marplatense. En esos términos, se plantea una cifra límite de habitantes para el desarrollo, superada la cual la mecánica sería replicar núcleos similares, es decir, la reproducción de ciudades satélites autónomas, dispersas en el territorio. El voluminoso documento producido y aprobado por el Concejo Deliberante en 1965 consta de cuatro cuerpos.

El primero realiza un reconocimiento físico, paisajístico y socioeconómico de la zona. Revisa los antecedentes del Plan Regulador del Partido de General Pueyrredón de 1957 y sus posteriores instrumentaciones para ajustar su propuesta a las prevenciones que allí se estipulan para la zona en cuestión. Denomina al proyecto como Ensanche Orgánico de Mar del Plata, incluyendo en el texto una propuesta de parque industrial y centro cívico comercial. El segundo tomo remite a las bases y puntos de partida sobre los que los autores argumentan las decisiones tomadas.

Se trata, básicamente, de estadísticas y reconocimiento de la realidad con la que se encontraron al estudiar el problema. Esto es, un crecimiento urbano sin control y absolutamente desbordado.

El tercer cuerpo es el más interesante, pues consta de Planos Maestros de Desarrollo General. En su comienzo, detalla lo que se entiende que son los elementos que componen la estructura territorial, a saber, los diferentes distritos que deberán adoptar una forma y desempeñar una función específica dentro de la forma y la función global del núcleo urbano:

[...] 1- estructura social: a) promoción de variadas y selectas fuentes de ocupación (industria y servicios)

varias oportunidades a plantar árboles ellos mismos (dato surgido de la entrevista al señor Juan Cordeu, personaje de larga trayectoria en el Partido Socialista Democrático).

8 En *Mar del Plata 70. Rumbo para estos próximos años* describe, además, su visita al municipio de Coventry, que realiza por intermedio de un arquitecto argentino que trabajaba allí, y su encuentro con

las ideas y explicaciones que de su tarea le transmitirían los miembros de la Asociación Nacional de Funcionarios de la Administración inglesa. Él hará propia la expresión «crecimiento de la ciudad por reproducción y no por desborde humano [...]», la misma que aparecerá, repetidamente, en los textos del Plan de Desarrollo Área Batán-Chapadmalal de Pastor y Bonilla, en relación con el

crecimiento urbano por satelización.

- 9 Un gran espacio de 200 hectáreas aproximadamente estaba reservado para esta denominada Chacra Municipal, con previsión de terrenos para la horticultura y grandes parcelas arboladas para el recreo.
- 10 PASTOR, J. M., y BONILLA, J. (1965). *Plan de Desarrollo Área Batán-Chapadmalal*, t. 3. Documento de cuatro cuerpos y anexos, publicado por UCIP Mar del Plata

a comienzos de los setenta (no figura fecha precisa en ninguno de los cuerpos del plan).

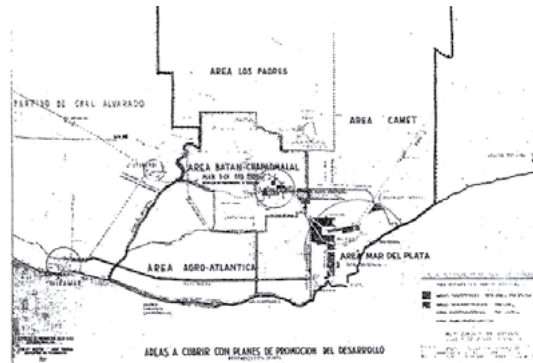


Fig. 8
Plano esquemático de la organización del territorio del Partido de General Pueyrredón, preparado por los Expertos en Planeamiento Pastor y Bonilla en el estudio que tuvo como objeto la limitación de la expansión del desarrollo urbano-rural. Se detallan cinco áreas de desarrollo que se encuentran en el Plan de Desarrollo del Área Batán-Chapadmalal ya cuentan con ordenanzas de ordenamiento físico. Las zonas verdes y grises corresponden a las áreas de localización industrial.



“El Centro Cívico Comercial constituirá el núcleo urbano de la nueva comunidad o preservación del Chapadmalal... se podrá localizar los edificios sobre los servicios comerciales, sociales y culturales, oficinas, escuelas públicas, templos, centros, etcétera, y la amplia variedad de locales que la vida social necesita de una población de 80 mil a una vez que...”

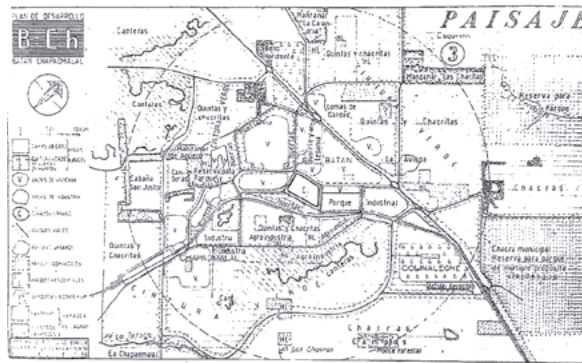


Fig. 9 (a)
Plano detallado de las nuevas áreas paisajísticas contempladas en la Ordenanza 2509/65.

y b) localización de viviendas en unidades vecinales diferenciadas;

2- comunicaciones: aprovechamiento de la condición nodal de comunicaciones para promover la radicación de industrias;

3- uso rural de la tierra: a) delimitación de las reservas mineras y hortícolas, y b) desarrollo de las tierras de la Chacra Municipal⁹ para múltiples usos;

4- uso urbano de la tierra: completamiento urbano de áreas a medio desarrollar y nuevas áreas a desarrollar para vivienda e industria;

5- paisaje urbano y rural: sistema de espacios verdes urbanos y áreas rurales coordinado y protegido. [...]»¹⁰

Es importante señalar, dentro de los textos que refieren al reconocimiento de las condiciones de partida, la importancia brindada a la cuestión del paisaje. En un principio, se proponía la demarcación de un distrito con fines de organización administrativa municipal, pero que, además, pudiera servir de «[...] cintura verde protectora de las áreas urbanas proyectadas», y, posteriormente, vuelve a aparecer este énfasis particular en el tema afirmando que el paisaje rural posee (y esto ya lo afirmaba el Plan Regulador) «parajes de gran belleza complementados con tratamientos arbóreos y praderas artificiales» de gran potencial ambiental y turístico que, a futuro, debería ser protegido con disposiciones municipales complementarias de este plan de desarrollo. Existen, además, especificaciones sobre las características de tales subdistritos con descripciones harto detalladas, como es el caso del centro cívico de la nueva ciudad planteada o la rigurosa distribución de funciones y caracteres particulares, del plano de sectores paisajísticos. No deja, finalmente, de detectarse cierta cuota importante de utopía reconocible en todos los planteos urbanísticos de aquel momento. Las dificultades que se les presentan a las gestiones municipales para el tratamiento global de la problemática urbano-territorial (y la gestión de Lombardo no escapará a ellas) tienen que ver —en el caso particular de Mar del Plata y el Partido de General Pueyrredón— con las peculiaridades que desde su origen fundacional presenta la triple jurisdicción sobre las tierras del partido: la provincia, con autoridad sobre el territorio de las riveras, la nación, sobre la zona portuaria, y el municipio, administrando la ciudad, los pueblos y las zonas rurales tierra adentro. Es frente a esta realidad que adquiere relevancia la mirada y el discurso que sobre la ciudad y su territorio plantean a fines de los cincuenta las administraciones socialistas de Bronzini y Lombardo. Pareciera tratarse del primer intento con visos de cierto éxito de asunción global de la problemática urbano-rural del partido y la inclusión en tal proyecto de los factores y actores hasta el momento excluidos de la ecuación. Esto no implicaba, sin embargo, ignorar ingenuamente la necesidad de racionalizar la oferta turística que finalmente era la fuente de ingresos básica de la ciudad y que, para la época, comenzaba a sufrir fuertes competencias. Así Lombardo exhibía su preocupación: «[...] Las modalidades del turismo se han modificado [...]. Son ahora los más los veraneos de días; los menos, los que abarcan un mes, y excepcionales, los que pasan este tiempo [...]» (2012, p. 104).

ILUSTRACIÓN 3A.
Exterior de la
Escuela Municipal 3,
Borthagaray, Castelló,
Marré



Todos estos tópicos eran manejados con fluidez conceptual por los grupos de trabajo del Departamento del Plan Regulador creado por Lombardo para la gestión del problema del crecimiento urbano.

Equipamiento urbano y obra pública durante la gestión de Lombardo

A pesar de la fuerte presencia de la gestión municipal, este período, que podría encontrar sus características genéticas a mediados de los cincuenta, estuvo determinado de manera sustancial —en lo que a perfil de desarrollo y transformación de la ciudad se refiere— por el rumbo vertiginoso que las actividades privadas adquirieron a partir de la plena aplicación de la Ley de Propiedad Horizontal 13512/48. Se inaugura en la ciudad una etapa febril de inversión del empresariado privado en negocios inmobiliarios de construcción de torres en altura con el máximo posible de aprovechamiento de superficie *vendible*.

Mar del Plata ostentará en los años sesenta el récord sudamericano de metros cuadrados construidos, que irán, desgraciadamente, acompañados (tras la bandera modernizante del *progreso*) de falta de planificación, deficiencias habitacionales y constructivas, especulación inmobiliaria y urbanística, y destrucción incontrolada de buena parte de valiosas arquitecturas de las décadas anteriores.

En el contexto internacional ya para entonces, la diversificación lingüística que había adquirido la arquitectura moderna (racionalismo, organicismo, brutalismo, casablanquismo, etcétera) se replica en el quehacer arquitectónico de los profesionales argentinos enrolados, a su vez, en nuevas vertientes y opciones formales.

En las obras públicas realizadas en Mar del Plata durante este período efectivamente puede confirmarse esta

ILUSTRACIÓN 3B.
Interior de la
Escuela Municipal 3,
Borthagaray, Castellú,
Marré



diversidad de procedencias discursivas en lo arquitectónico. Asignada la realización de los proyectos a través de concursos nacionales en los que, incluso, se dará participación a la Sociedad Central de Arquitectos para su convocatoria, los ejemplos más claros son: 1) las tres obras realizadas según el proyecto ganador del estudio de Borthagaray, Castellú y Marré en 1965 para las escuelas municipales, toda una novedad en términos de gestión, que serán tomadas como ejemplo de autonomía municipal por toda la provincia; 2) las diferentes obras del Cementerio Parque, concretadas a partir del proyecto de Horacio Baliero y Carmen Córdova a partir de 1961, y 3) las obras realizadas a través de las oficinas propias del municipio o de concursos locales, como jardines de infantes, las escuelas municipales de formación profesional, las plazas públicas con sus novedosas instalaciones y el edificio del Museo de Ciencias Naturales Lorenzo Scaglia.

La creación de las primeras escuelas En marzo de 1964, el diario *El Trabajo* informaba de la gestión del intendente municipal, Jorge Raúl Lombardo, ante las autoridades del Gobierno provincial, con el objeto de obtener los recaudos legales y financieros tendientes a promover la construcción de edificios escolares bajo los auspicios de las comunas bonaerenses.

[...] De este modo, la obra, producto de la inspiración e iniciativa del intendente Jorge Raúl Lombardo, se concretó en 1965 en los barrios apartados de la ciudad y sigue hasta hoy. [...] Establecimientos de este tipo, dotados de todos los elementos indispensables, vienen prestando incalculables beneficios a la cultura del pueblo. Atendidas por personal

seleccionado por concurso, las escuelas municipales constituyen una avanzada en la materia, porque incorporan un moderno concepto de la misión del municipio en la vida de la comunidad [...].¹¹

La vida de las escuelas se desarrolla alrededor de ese patio cubierto, rodeado en el noroeste por las aulas comunes, que se van escalonando, y aulas especiales (música, gimnasia, taller y sala de maestras), que se desarrollan sobre el frente sudoeste. En un extremo se agrupan los vestuarios, que sirven a las actividades deportivas que se realizan tanto en la plaza como en la escuela.

La decisión de partido tanto como la articulación de volúmenes funcionales de clara lectura externa remiten a la arquitectura que para entonces proponían desde Gran Bretaña los *neobrutalistas* y, en particular, las obras de James Stirling. En una planta articulada alrededor de un patio cubierto, las distintas funciones se expresan volumétricamente con una lectura diferencial incluso en el tratamiento de los materiales, característica que también se manifiesta en las obras paradigmáticas de arquitectura educacional de Stirling en los sesenta en Gran Bretaña.

Cementerio Parque En el caso del concurso convocado igualmente por la municipalidad para el proyecto de un nuevo cementerio parque que incluiría un sector israelita, en los límites de la ciudad sobre la avenida Antártida Argentina (camino interno

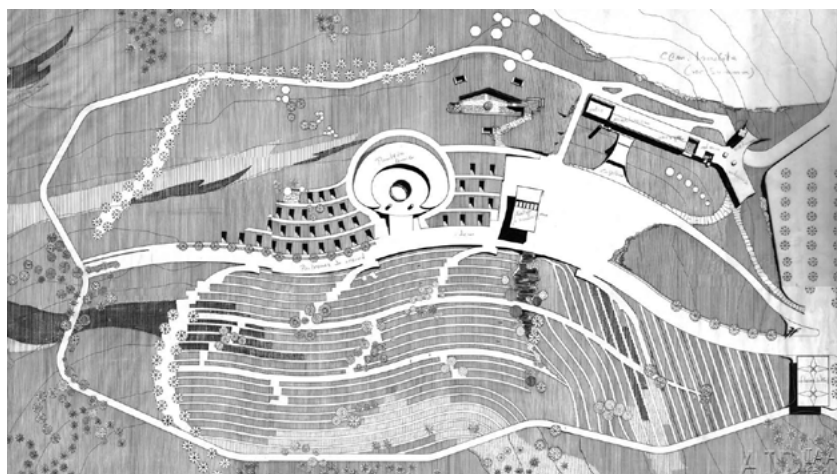
a Miramar) y la calle Talcahuano, este fue ganado por el estudio de los arquitectos Horacio Baliero y Carmen Córdova en 1961. La tipología propuesta es la del *cementerio paisaje*, opuesto a las tradicionales necrópolis confinadas y cargadas de simbolismos. Aquí —como en su antecedente el Cementerio de Woodland, de Gunnar Asplund, entre los bosques de Estocolmo— se afirma un concepto de la muerte como parte consustancial de la vida, en el paisaje: «[...] El hombre no domestica la naturaleza, sino que la hace partícipe de la muerte [...]».¹² En cuanto a las decisiones proyectuales, estas adoptan formas orgánicas y manifiestan una modernidad comprometida contextualmente, que resulta coherente con

¹¹ GUERRA, J. N. (1967). *Mar del Plata, sus escuelas y sus maestros*. Mar del Plata: Apolo.

¹² BENÍTEZ, A. (2018). «Los cementerios marplatenses. La huella socialista en la arquitectura de los espacios funerarios». Informe final del proyecto de investigación IEHPAC-FAUD-UNMDP (dirigido por A. Zagorodny) La Trayectoria del Partido Socialista en Mar del Plata. Ideas y Discursos sobre la Ciudad. 1916-1966.

ILUSTRACIÓN 4A.
Planta cementerio
jardín de Mar del Plata.
Bellero y Córdova

ILUSTRACIÓN 4B.
Acceso al cementerio
jardín de Mar del Plata.
Bellero y Córdova



otras obras anteriores de estos arquitectos, pero, por otro lado, cada una de las instalaciones proyectadas se conecta con el resto a través de un expresionismo escultórico que recuerda claramente las últimas obras de Le Corbusier y las que para entonces estaba realizando Louis Kahn. Hay un exhibicionismo deliberado de volúmenes netos exaltados por las texturas brindadas por el hormigón tratado en forma natural. Pero, además, aquí se agrega un planteo netamente paisajista aprovechando la topografía del predio, ya que está ubicado en el antiguo camino a Miramar, donde el terreno posee unas ondulaciones producto de las últimas estriaciones del macizo de Tandilia y Balcarce que terminan llegando al mar, dándole a Mar del Plata su particular geografía.

El proyecto explota esa cualidad y se adapta a esa geografía generando episodios de gran valor paisajístico. Incluso, los edificios escultóricos, plásticamente libres, se conciben como paisaje, siendo parte del terreno por medio de taludes de verde, aprovechando pendientes naturales (Liernur y Aliata, 2004, p. 57).

[...] Muchas veces me han preguntado por qué he usado o uso curvas y siempre he contestado: ¿por qué no usarlas? [...] En mí surgen naturalmente, a veces por razones puramente plásticas, pero siempre ajustadas a un estricto mecanismo funcional y constructivo y una correcta adecuación al uso que se les vaya a dar, y si esto último no es así, es evidente que da lo mismo equivocarse tanto con curvas como con rectas. Sencillamente siento, muchas veces frente a un determinado paisaje, que una curva queda bien allí, y no me pregunten el porqué [...] (Baliero).

Las plazas y parques públicos

La preocupación del socialismo por la provisión de espacios verdes y esparcimiento llevó a Lombardo a orientar las decisiones municipales en favor de destinar terrenos fiscales para la creación de plazas. Entre ellas, destacan la plaza auditorio Italia, en el barrio del puerto, y las plazas 9 de Julio, Jorge Newbery, Revolución de Mayo y Mariano Moreno; muchas de ellas, de estructuras modernas con diseños no tradicionales, con anfiteatro y espacios para la práctica de deportes.

El más característico de estos espacios urbanos es la plaza auditorio Italia, en el barrio del puerto, cuyo nombre fue impuesto a iniciativa del intendente Lombardo en homenaje a Italia y la numerosa colectividad de ese país residente en Mar del Plata. Fue proyectada por el arquitecto marplatense Juan Vigilante, en el marco de un concurso y licitación combinados, y contratada su ejecución durante esa administración, encontrándose muy avanzada su construcción cuando se produjeron los acontecimientos del golpe militar de junio de 1966.

Según el relato del arquitecto,

[...] En el proyecto se tuvieron en cuenta los desniveles naturales del terreno, y con base en ellos y por las distintas pendientes de las cuatro calles, se resolvió el acceso a la plaza y las distintas intercomunicaciones de las terrazas o plataformas dentro de la misma. La platea (del escenario o proscenio) se ubicó emergiendo de un lago artificial reparado por cuatro pantallas perforadas laterales, distanciadas entre

ILUSTRACIÓN 4C.
Cementerio Israelita

ILUSTRACIÓN 4D.
Puesto de Flores



ILUSTRACIÓN 5.
Plaza auditorio Italia-J.
Vigilante



sí de a dos con una hilera de cipreses entre ambas y con una iluminación hacia su parte superior oculta entre los árboles de acuerdo al criterio general de iluminación que se empleó en todo el proyecto; abrazando esas pantallas perforadas, se levantó otra opaca de mayor altura revestida en piedra del lugar, con un sistema de caída de agua e iluminando con el mismo criterio su roce contra las piedras [...].

Pero finalmente el tema recurrente que ocuparía los discursos y los escritos de Lombardo tiene que ver con la doble naturaleza de una ciudad que ha dejado de ser considerada como exclusivamente de descanso para transformarse en otra de escala media, en la que la multiplicación de los asentamientos productivos, la población local, su vertiginoso crecimiento demográfico y su progresiva imagen de urbe moderna ameritaban la consideración de salir al mundo a ofrecer el balneario con sus múltiples virtudes. La cuestión estacionaria de las sucesivas temporadas le preocupa, pero piensa que debe llevar a este centro veraniego al nivel de ciudad del turismo internacional, pues es la industria del turismo la que ha operado como poderosa revitalización en infinidad de «viejas naciones europeas».

En el corto tiempo de su gestión, Lombardo elaboró un plan de desarrollo para la ciudad denominado Mar del Plata 70. Para ese año Mar del Plata debería contar con un gran auditorio para convenciones, una nueva terminal de ómnibus de larga distancia, una nueva estación ferroviaria, un aeropuerto internacional habilitado, zonas industriales equipadas, haber solucionado el problema de insuficiencia del puerto y prever el ensanche de la ciudad. El 6 de julio de 1966, el golpe de Estado de Onganía interrumpió todos los planes.

[...] La transformación edilicia de Mar del Plata se debe en enorme proporción a la labor de dicho funcionario [el ex intendente Lombardo] secundado por sus colaboradores. Escuelas, plazas, jardines, pavimentos, alumbrado, ensanche de la avenida Juan B. Justo, centros asistenciales, Museo de Ciencias Naturales, con el ítem de muchas obras más que pasarán a formar parte de las materializaciones imperiosas teniendo como objetivo primordial colocar a Mar del Plata en la relevante categoría que le ofrece su destino [...] (diario El Atlántico, 6 de julio de 1966).



Bibliografía

- CACOPARDO, F.**, y Núñez, A. (1998). «La extensión urbana: trazado y gestión entre 1874 y 1950». En Cacopardo, F. (ed.). *¿Qué hacer con la extensión?, Mar del Plata, ciudad y territorio. Siglos XIX y XX*. Buenos Aires: Alianza.
- CANESTRARO, M.** (2004). «Límites y paradojas de la nueva gestión urbana: un estudio de caso sobre las políticas de tierra». II Congreso Nacional de Políticas Sociales, Mendoza, setiembre.
- DA ORDEN, L.** (1991). «Los socialistas en el poder. Higienismo, consumo y cultura popular: continuidad y cambio en las intendencias de Mar del Plata. 1920-1929». En *Anuario del iehs*, VI, TANDIL.
- FERREYRA, S.** (2009). «El Partido Socialista Democrático: electorado real y electorado ideal desde una perspectiva local. Cambios y continuidades durante la proscripción del peronismo, el caso de Mar del Plata», *Revista Estudios Digital*, 22, invierno. ISSN 1852-1568.
- (2011). «Socialismo y peronismo en la historiografía sobre el Partido Socialista», *Prehistoria*, vol. 15, Rosario, enero-junio.
- y **DA ORDEN, L.** (2007). «¿Una victoria del antiperonismo? El triunfo del socialismo democrático en las elecciones de marzo de 1962 en Mar del Plata», II Jornadas sobre la Política en Buenos Aires en el Siglo XX, Programa Buenos Aires de Historia Política, Tandil.
- INDA, R.** (1931). «Plazas, paseos, parques y jardines», *Revista Anuario*, Mar del Plata, Asociación de Propaganda y Fomento de Mar del Plata.
- LADO, S.; NÚÑEZ, A., y VERÓN, A.** (2007). Fragmentación institucional del campo urbano y poder simbólico. Cuaderno Urbano 3.
- LIERNUR, J. F., y ALIATA, F.** (2004). Diccionario de arquitectura en la Argentina. Buenos Aires: AGEA.
- LOMBARDO, J.** (1965). *Mar del Plata 70. Rumbo para estos próximos años*. Mar del Plata: Pueyrredón.
- (2012). *Cuadernos municipales*. Mar del Plata: Armedenho.
- MAZZA, C. J.** (2012). «Del barrio parque a la unidad vecinal. Trayectorias urbanísticas y normativas de conceptos provenientes de la idea de ciudad jardín en Mar del Plata. 1943-1964». V Seminário de História da Cidade e do Urbanismo: Cidades: temporalidades em confronto. Uma perspectiva comparada da história da cidade, do projeto urbanístico e da forma urbana. Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.
- MORREL, J.** (1967). *En defensa de Mar del Plata*. Buenos Aires: Libera.
- Summa** (1971), *Revista de Arquitectura, Tecnología y Diseño*, n.º 33, enero-febrero.

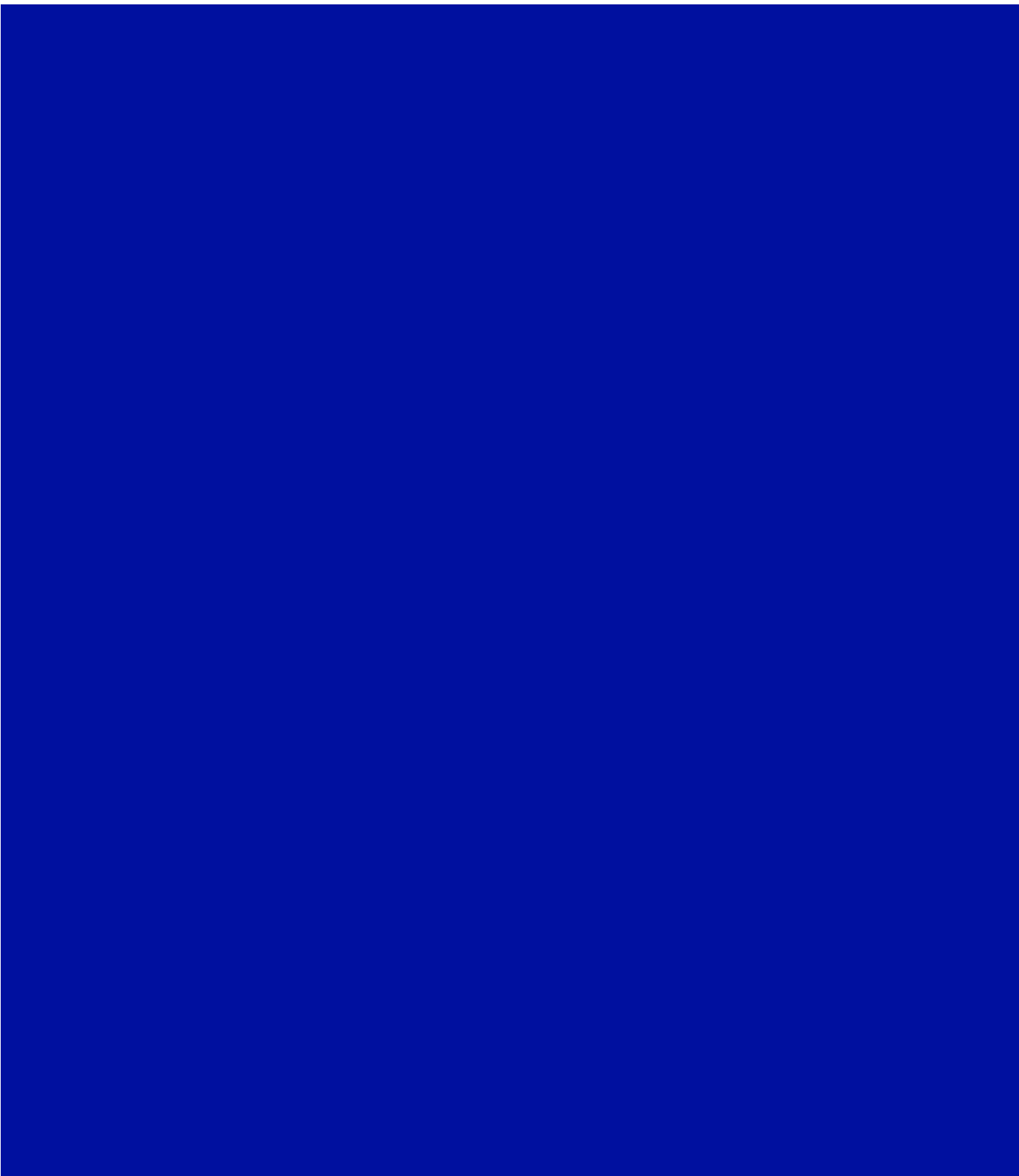
FUENTES

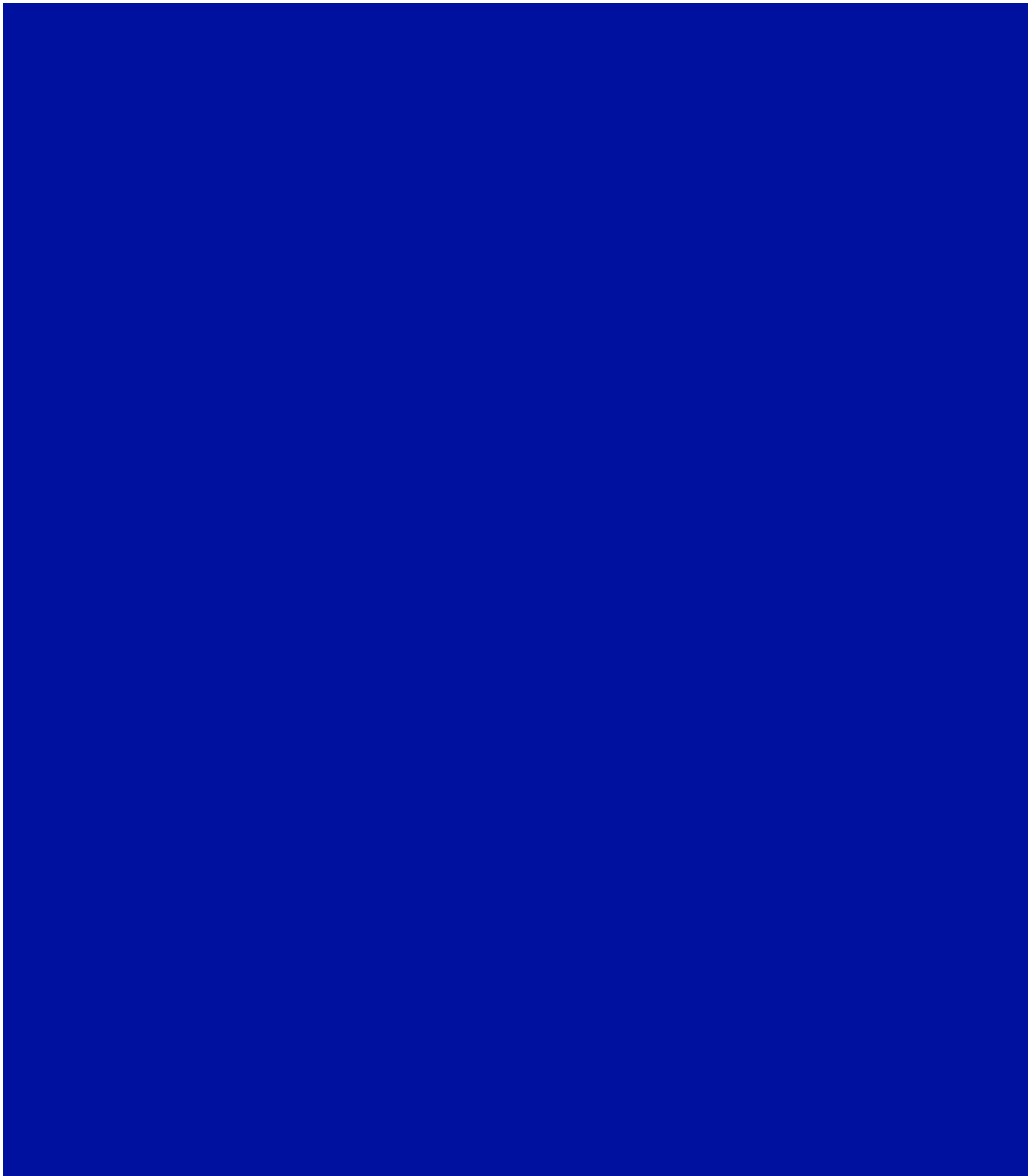
BOLETINES MUNICIPALES (1958-1966).

Biblioteca del Concejo Deliberante de la Municipalidad de General Pueyrredón.

ARCHIVO GENERAL DE OBRAS DE LA MUNICIPALIDAD DE GENERAL PUEYRREDÓN.

ARCHIVO DEL DIARIO *El Trabajo*.





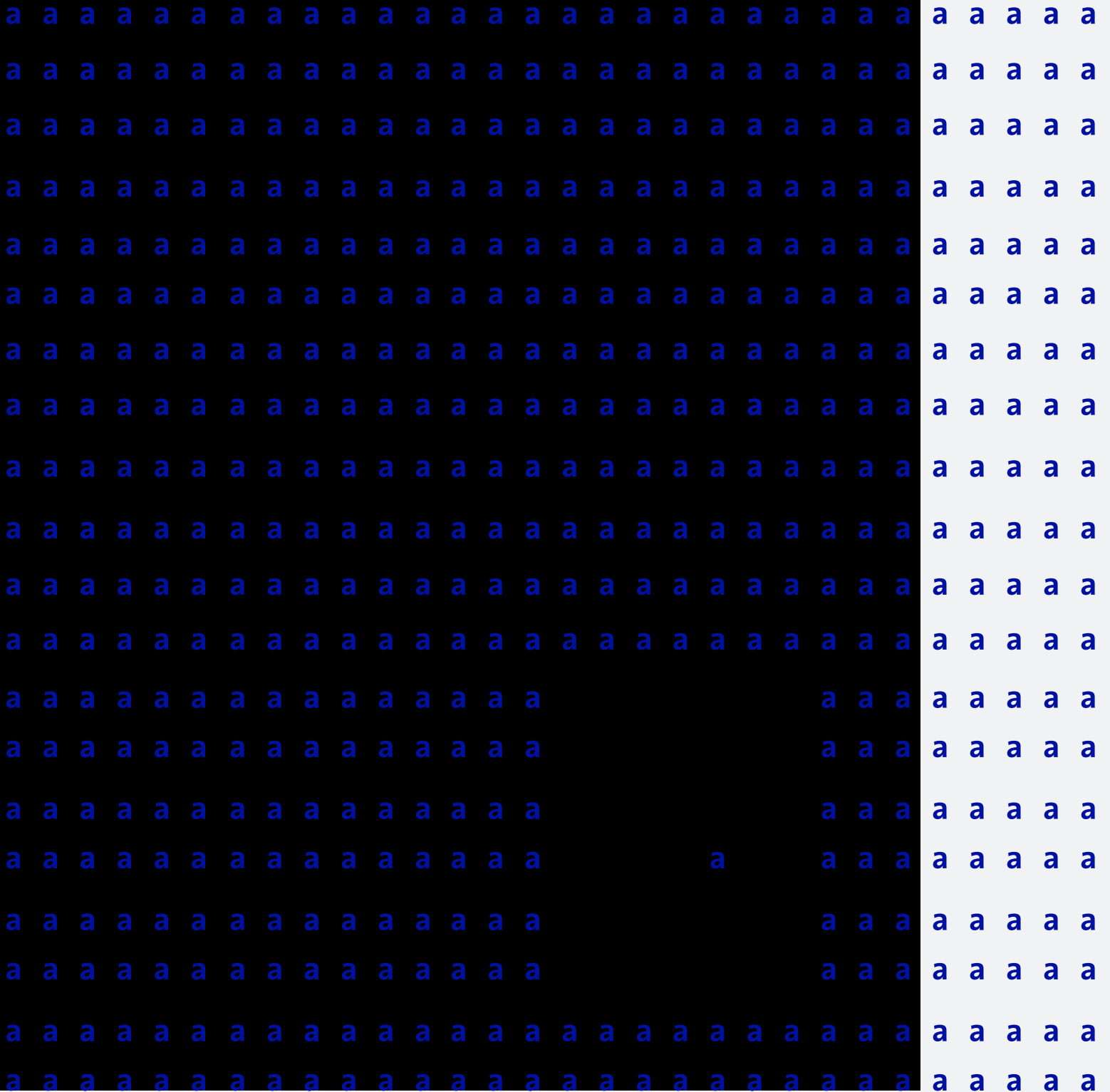
LAURA ALEMÁN
PEDRO BARRÁN CASAS
MARTÍN COBAS
MARTÍN FERNÁNDEZ EIRIZ
MATÍAS BECCAR VARELA
MIGUEL MARTIARENA
ANA ZAGORODNY



AVANCES

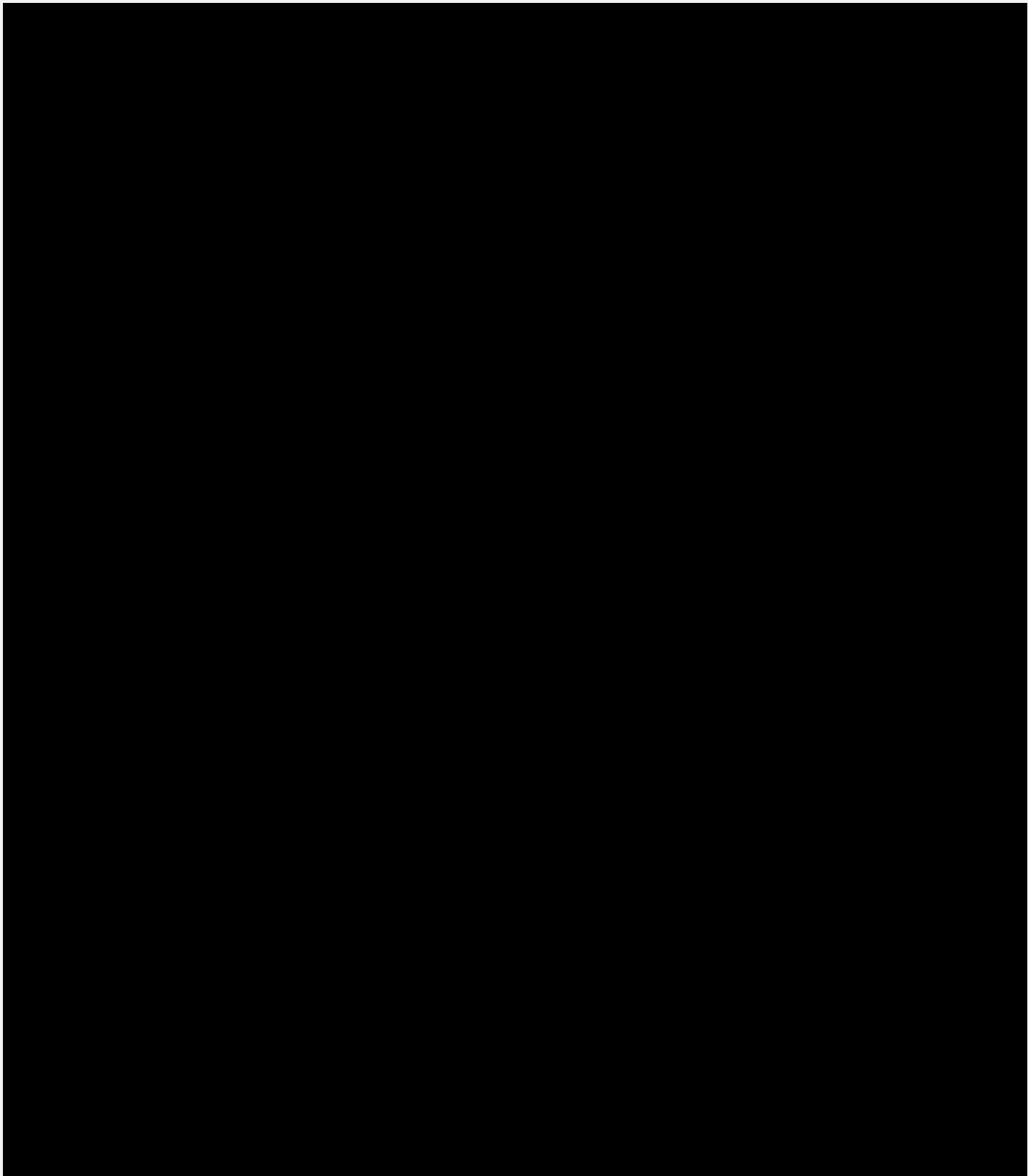
ARGUMENTOS





*arquitectura
y emancipación*

CARLOS TAPIA¹



1 Carlos Tapia es doctor arquitecto, miembro del Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas de la ETS Arquitectura de Sevilla, España. Participó como profesor visitante del doctorado FADU-Udelar, segunda cohorte.

**Tahl Kaminer (2017),
The Efficacy of
Architecture:
Political Contestation
and Agency**

Para cualquier educador en arquitectura, una escena se repite con cada nuevo curso. La escena muestra reuniones de los equipos docentes preguntándose cómo mejorar la formación en sus disciplinas, cómo renovar los planes de estudio adecuándose a los tiempos que corren, cómo asimilar lo que otras facultades y escuelas están poniendo en práctica. Cabría proponer una escena complementaria, fuera de recintos y reglamentos, donde las verdaderas —por sinceras— preguntas emergen. Se sitúa en los pasillos, los corredores, diríamos mejor, donde las preguntas son más ágiles e, incluso, correspondientemente atléticas. Digo atléticas, asimismo y de la mano de la explicación de asceticismo de Sloterdijk, pensando que no caben en la formación de arquitectos distinciones entre la vida activa y la pasiva, entre la praxis y la teoría. Siendo aún un estudiante, a inicios de los años noventa del siglo pasado, escuché una de esas conversaciones de pasillo, escaleras arriba, en las que las desinhibiciones se tornan desvergonzadas y los testigos, como yo, retienen con más fijación lo dicho con voz entrecortada, tal vez no tanto por el cúmulo de escalones descontados, sino porque un cierto descubrimiento para sí mismo emergía con más intensidad que lo logrado en la clase previa por quien hablaba. Quien hablaba era un entonces joven profesor de éxito profesional y admiración estudiantil, que departía con un maestro de profesores, curiosamente sólo algo mayor que él. Por esa razón, porque le hablaba al maestro, su voz conseguía acompasar mejor el esfuerzo de la respiración en la subida de planta, por la gravedad de lo que se decía. Y decía algo aproximado a que la de(s)construcción no podía ser impulso para la arquitectura. Si se trataba de amalgamar una clave de pensamiento para una disciplina ajada por prácticas obsoletas o ensimismadas, ni siquiera autónomas, decía nuestro brillante profesor, bastaba con dejar pasar el tiempo. La de(s)construcción pasaría como formalismo como tantos otros y el propio sistema de consumo de imágenes lo colocaría en el lugar que le corresponde: no los libros de historia de la arquitectura, sino la historia de unos libros que creyeron ingenuamente transmutarse en arquitectura.

Para mí, que ansiosamente necesitaba asimilar y comprender lo que se llamaba y aún se llama teoría de la arquitectura, que ansiaba extenderla en un pensamiento



crítico cuando la propia crítica ya dictaminó que no había necesidad de «tanta teoría»,² la acción arquitectónica no podía atreverse a diferir de su fin último: ser un campo de conocimiento. Ya he hablado en algún caso de este asunto, incluso, sin mencionarlo expresamente, en las páginas de la revista **THEMA**.³ Pensar la arquitectura ya era hacerla, y por método de pensamiento teníamos la acción proyectual, exhortada con una urgencia de renovación estructural. La de(s)construcción era una forma de praxis y no filosofía de la negación para arquitectos mal preparados para leerla. Si los estudiantes de los últimos cursos necesitábamos una arquitectura que cambiara las cosas, Derrida era quien derribaba ideologías de dominio, quien evitaba el mantra del *futuro*, quien proveía a la arquitectura de las armas necesarias para ser eficaz en todas las escalas de su desarrollo.

Para los estudiantes actuales en arquitectura, estos debates parecen ajenos, superfluos y meramente académicos. No sé si vislumbran la importancia de formularse, ya en época de estudiante, la pregunta que Moneo se hizo buscando el sentido que ha de tener la especificidad de la arquitectura. Moneo escribió, críticamente (en *Arquitecturas Bis*), en el declive del movimiento moderno en los años setenta, que el fin de la arquitectura, al ser construida, era la *invención de la forma*, pero desligada de un imperativo

2 Sirva el repaso que hace Joan Ockman en E-Flux sobre la disquisición en esta época entre la pertinencia y el oportunismo, con posterior rechazo en la relación teoría/historia de la arquitectura. La barra es importante. OCKMAN, J. (2017). *Slashed*. Disponible en <<https://www.e-flux.com/architecture/history-theory/159236/slashed/>>. Consultado el 10 de julio de 2019.

3 TAPIA, C. (2018). «Silencios cartográficos, acciones arquitectónicas», **THEMA**, 2, pp. 19-30.

moral que traía la función como adalid de los parámetros de proyectación en el seno del movimiento moderno.

Después de esa pregunta de Moneo, después de que lo crítico se tornara asimismo autónomo, tras su intento de apropiación y dislocación por lo poscrítico, después de superar el *deconstructivismo*, después de informalismos que clausuraron un milenio, de la arquitectura del *star system*, de la madre de todas las crisis y el acto de constricción de los pecados escenificado por los arquitectos en la representación del Juicio Final, con un planeta agonizante, la pregunta se amplía: ¿para qué la arquitectura? Eisenman, que en el texto de Moneo aparece como el liquidador de funcionalidades y resucitador de una arquitectura no humanista y sí plenamente autónoma en su objetualidad, a propósito de la poscrítica, ya constituida como la reafirmación conservadora⁴ de las acciones arquitectónicas, en los mismos días en que mis profesores no tenían destino en el horizonte indeterminado de su recorrido de pasillo, consideraba que la misión de la arquitectura era la «adquisición de la forma»,⁵ debiendo aclararse que sin relación con lo dicho por Moneo.⁶ Lo crítico,⁷ en arquitectura, surge de saberse a contracorriente de la cosmovisión que cada generación tiene de sí, y se deriva de ello que sea llamada revolucionaria, ideológica o vanguardista. Eisenman,⁸ que acomoda los textos de Robert Somol en su propio discurso, explica que lo crítico es algo reactivo, dialéctico. Al ser de carácter oposicional, necesita incluso negarse a sí mismo. El lugar de la negación de lo crítico se encuentra en lo literal, en las cuestiones de hecho, en la vida tal cual es. Lo crítico provee conciencia, autorreflexión para el hallazgo del significado, como lo hacen los formalismos, o como fija un escrito. Frente a lo crítico, lo literal, lo que no es abstracto o, con un neologismo, lo poscrítico. Si lo crítico proporciona reactividad, es porque hay resistencia, y el fin de la arquitectura es capaz, a través de sus formas, de facilitar alivio a los problemas sociales. ¿Es esto una proposición válida para nuestros días? Si uno se va al pasillo del Institute of Architecture, University of Applied Arts Vienna,⁹ que permitió hablar de teoría con tono franco a Patrik Schumacher,¹⁰ declarando que el libro en que se basa su opinión, escrito por él mismo,¹¹ era el *fulcrum* al que recurrir en caso de exceso de *doxa*, aún encuentra eco, cuya resonancia alcanza, más allá, lugares tanto ajenos como receptivos. En su opinión, la arquitectura necesita los discursos en su parte de formación académica y los resultados son, por primera vez en la historia, generaciones de arquitectos cuyo marco de trabajo no sale del ámbito del dibujo especulativo.

Para que la arquitectura sea, se encarne (*Menschwerdung*, alcanzar humanidad), requiere del entorno construido, que es lo que fija el sentido evolutivo de lo social, siempre en opinión del socio principal de la firma Zaha Hadid Architects. Me pregunto cómo descontextualizar el entorno construido de los discursos, de la ideología o de la historia. El personaje Roithamer de la novela *Corrección* de Thomas Bernhard odiaba las palabras *arquitectura* y *arquitecto*, y se regocijaba, en cambio, con los términos *constructor* o *arte de la construcción*. Roithamer,¹² un constructor de corte wittgensteiniano, se volvía vehemente al expresar equivalentemente lo que el filósofo pensaba de la arquitectura y los arquitectos: el buen arquitecto es el que se resiste a todas las tentaciones. ¿Qué ha de resistirse a admitir el arquitecto cuando ya no hay nada que haga necesaria la arquitectura? ¿Tenemos hoy los arquitectos un «plan de consistencia», como diría Deleuze, aunque el autor francés, como su compatriota Derrida, ya no se lleve? ¿Somos, al menos, eficaces en algún aspecto que las sociedades contemporáneas tengan en consideración?

Me gusta François Jullien. A los sinólogos oficiales, no. Pero siempre me ayuda con mis argumentos. En este caso, sobre la eficacia¹³ también. Jullien devuelve el nombre *academia* al gimnasio de los atletas —griegos— que piensan y actúan. Lo eficaz, a la griega, significa que construyo un modelo, una forma modelo, ideal, a la que le asocio un plan y un objetivo. Tras de ello, de lo que se trata es de cumplir el objetivo. Jullien pone de ejemplo lo dictado en *La República* de Platón, no para un arquitecto, sino para un general. Un buen general es bueno en tanto sea buen geómetra. Modelización de modelizaciones, la geometría traza la abstracción perfecta. Cabrían más matices en la eficacia griega, como cuando a Ulises lo llaman «astuto». Astuto, dice Jullien, sinónimo de saber surfear, implica saber desarrollar una estrategia de adaptación a lo que está por llegar, para sacar provecho. Si ahora lo llevamos a la arquitectura, sin plan de actuación, el acomodo del arquitecto a lo que está por venir lo hace eficaz, pero no eficiente. Frente al logro de los efectos deseados, que es la eficacia, la eficiencia alcanza lo esperado con el menor empleo de recursos o tiempo. Tal vez, al hablar de arquitectura, de la que se juega su pertenencia a su tiempo, no sea tan importante el ahorro de insumos o correr —por los pasillos— en exceso como tener clara su misión: su eficacia.

Si Moneo retiró, en el año 1978, el modelado del movimiento moderno; si los últimos astutos, en nuestros días, se colocaron del lado de la desintegración del Estatuto de

4 Ver: OCKMAN, J. (2009). «One for the sandpile», *Journal of Architectural Education*, vol. 62, 3, Criticism in Architecture, febrero, pp. 26-27, 99.

5 «Para la arquitectura, que debe seguir funcionando, cobijando y dando forma, esto supone un reto crucial. La arquitectura debería cuestionar la idea de su encarnación previa tanto del significado como de su función social y, por tanto, de sus actuales

modos de legitimación. ¿Y qué aspecto tendrán las formas de esta investigación cuando lleven a cabo este desgajamiento? Estas son las cuestiones que afronta una arquitectura que ya no tiene canon, sino tan sólo, como punto de partida, su propia y singular posibilidad de ser: su adquisición de forma» (EISENMAN, P. 1996. «Formar lo poscrítico: Arquitectura, función y significado», *Arquitectura Viva*, 50).

6 MONEO, R. (1978). «Entrados ya en el último cuarto de siglo...», *Arquitecturas Bis*, mayo.

7 Si se quiere ampliar, hemos escrito más sobre ello aquí: TAPIA MARTÍN, C., y LÓPEZ-MARCOS, M. (2014). «Negatives Denken. Contraespacios e impolítica para una revisión (¿crítica?) del estatuto de la arquitectura». I International Conference on Architectural Design and Criticism.

8 EISENMAN, P. (2007). *Written into the*

la Arquitectura y a favor de la ola perfecta para surfear en el neoliberalismo, ¿cómo es posible que encontremos un autor que encare el problema de la eficacia de la arquitectura? Es posible. Hay contadas cabezas pensantes en arquitectura con capacidad de sobrevuelo y evidenciando riesgo al pronunciarse. Hay, por los pasillos, más laudatorios astutos que críticos perspicaces. En Tahl Kaminer encontramos uno de esos últimos. Se trata de un último que refleja su pertenencia a ese grupo de resistentes, pero quizá también de los pocos que merezcan la pena, y a pesar de su relativa juventud, lo que le da una trayectoria de amplias perspectivas.

Kaminer ya había lanzado un primer libro en 2011, publicado por Routledge: *Architecture, Crisis and Resuscitation: The Reproduction of Post-Fordism in Late-Twentieth-Century Architecture*. Y, en 2017, aparece el libro que revisamos hoy: *The Efficacy of Architecture: Political Contestation and Agency*. Entre ambos y hasta el 2019, hay una serie de contribuciones como «Radical democracy and spatial practices» en 2018, dentro de *The Routledge Companion to Architecture and Social Engagement*, o «Democracy and informal policy-making: Planning appeals in Scotland», en *Town Planning Review 90*. Como puede verse, son títulos que definen el posicionamiento político de un autor, comprometido con la docencia (ahora en la Welsh School of Architecture, Cardiff University, Reino Unido), tratando de dar carga histórica a los procesos enmascarados u obliterados, reanimando el papel de la crítica y recelando de los activismos *altermundistas* que juegan en las ligas más *mismomundistas*.

The Efficacy of Architecture (La eficacia de la arquitectura) se divide en tres partes: «Crítica, reformismo y cooptación» es la primera, «La arquitectura de la democracia radical» constituye la segunda, y se acaba con «Los lenguajes de la arquitectura».

Si en la primera se pone de relieve el carácter de una arquitectura contrahegemónica, aliada de los movimientos reformistas en el avance del siglo XIX, como la eficacia más evidente en la reciente historia de la arquitectura, abriendo paso a la modernidad y al estado del bienestar en ausencia de simbolismos, habrá que esperar a la última parte para comparar ese proceso decimonónico con la década del sesenta con los Rowe, Koetter, Rossi, Venturi, Botta, etcétera, donde lo simbólico se alinea, a veces sin pretenderlo, con las fuerzas del orden neoliberal (diríamos hoy). En ambos casos, se percibe que la arquitectura provee un proyecto emancipatorio, esto es, pedagogías críticas focalizadas para desarrollos activos que transformen el orden social vigente, para bien o para mal. Los acervos de los términos

creatividad, diferencia, espontaneidad, autorrealización, individualización, libertad se enarbolan a través de la simbolización que asume la arquitectura. Si bien Kaminer reinserta numerosos casos de arquitectura ya sitios en la historia a las emergencias más recientes que aparecen carentes, digamos, de su pecado original, consiguiendo con ello dar el justo lugar a las descontextualizaciones que se prodigan en aras de presentarse como creadas sin parentesco, la insistencia en la significación podría parecer un tanto anclada en un diagnóstico sobrepasado. Umberto Eco, semiología, Mayo del 68 y tanta carga de semiología y teoría de la acción comunicativa constituyen un marco que se está revisitando en la actualidad, como 50.º aniversario, y causa cierta sorpresa al lector mantenerlo como base referencial de las hipótesis. Sería como admitir que una urdimbre se desata de su época y se anuda para seguir atenazando la actual. Conforme se avanza en la lectura, la insistencia se mantiene en la lectura significativa arquitectónica como plusvalía del tardocapitalismo. Vistos los resultados de los últimos años, difícil es no darle la razón al autor, ya sea porque sepamos que, junto con la requerida normalidad que debía apearse a la de(s)construcción, se certificaba la defunción de los lenguajes posmodernos y, sin embargo, algunos de aquellos siguen redivivos entre nosotros.¹⁴ Si se trata de ser eficaces y no directamente eficientes, pueden admitirse licencias, como esta de la semiótica en arquitectura, donde pretendiendo llegar al logro de una emancipación por la arquitectura podríamos emplear las herramientas más adecuadas. En el libro compilatorio de Nadir Lahiji¹⁵ que plantea esta pregunta, Joan Ockman tiene el encargo de cerrar el libro. Acierta al decir que la cuestión de si es la arquitectura un proyecto emancipatorio, en sí, debería entenderse como un problema filológico, cargado de resonancias, pero mayormente dentro de su propio sistema discursivo. Pero que la pregunta es, a las claras: emancipatorio el proyecto arquitectónico, ¿para qué?

Usa Ockman una cita de Foster Wallace donde se interroga a una niña para que determine qué parte de la escoba es la más importante, si el cepillo o el palo. Después de probarla con ahínco, decide apostar por el cepillo porque, aunque más incómodo de usar, sigue sirviendo a su función, cosa que no es así de intentarlo con el mango. Pero a la niña se le hace ver que nadie le preguntó que el uso a cuestionar fuera el de barrer. Si se quiere romper una ventana, sería mejor el palo. Lo eficaz depende del objetivo, hemos de recordar de Jullien. Ockman no deja, como nosotros hemos dicho más arriba, de ver imposibles para

Void: Selected Writings, 1990-2004. Yale University Press.

9 <<http://i-o-a.at/sliver/>>

10 The Societal Function of Architecture. Patrik Schumacher, Vienna 2011.

Abbreviated transcript of Patrik Schumacher's 10A Sliver Lecture 05.04.2011, edited by: Robert Neumayr and Patrik Schumacher. Published in: Wolf D. Prix & Kristy Balliet (editors), *Massive Attack*

- 10A Sliver Lecture Series: Selected Friends and Enemies, Edition Angewandte, Birkhaeuser Verlag, Basel, 2015.

11 SCHUMACHER, P. (2011). *The Autopoiesis of Architecture, Volume I: A New Framework for Architecture*. John Wiley & Sons.

SCHUMACHER, P. (2012). *The Autopoiesis of Architecture, Volume II: A New Agenda for Architecture*. Wiley.

12 Ver: COMETTI, J. P. «El gesto del arquitecto».

Texto de una conferencia dictada por el autor en la Pontificia Universidad Católica del Perú el 12 de abril de 2007. Anteriormente, apareció publicado en francés en la revista *La Part de l'Oeil*, 8 (1992).

13 JULLIEN, F. (2006). *Conferencia sobre la eficacia*. Buenos Aires: Katz Editores.

14 Merecería esta aseveración una aclaración. Más que por las cuestiones del lenguaje significante, deberíamos hablar

que una arquitectura dispense eficacia emancipatoria en el neoliberalismo.

Resistir —«the great refusal», dirá Ockman incorporando la genealogía del rechazo emancipador de Marcuse, que se ampara en el Walter Benjamin de los 30 y en el Blanchot del 58 y del 81—¹⁶ será, para ella, colocar el condicional a la pregunta, aunque dé lugar a pensar que de lo que se debe seguir hablando es de la emancipación del arquitecto y no tanto de ser social la arquitectura al habilitar un entorno construido. Sin embargo, Peggy Deamer, en el mismo libro de Lahiji, recela de que el arquitecto, en el seno de una institución que es machista, sexista, jerárquica, sea capaz de emancipar nada sin empezar por su propia casa. La lucidez de Ockman consiste en empezar precisamente por la casa propia considerando el condicional. Será la arquitectura un proyecto emancipatorio si y sólo si del exceso, del lujo, pasamos a lo necesario: dejémonos de objetos legibles, como Tafuri pretendió en algún momento, para hacernos cargo, con toda nuestra capacidad, de lo verdaderamente importante: gestionar y repartir la toma de decisiones, paliar los efectos de la hiperurbanización y encarar los desafíos medioambientales. La conclusión de Ockman, el objeto para la obtención de la eficacia, pasa por un reacomodo del término *vanguardia* para dar impulso a un proyecto común, reconociendo ella misma, a pesar de todo, su fragilidad ante tal recuperación, donde una posibilidad real de cambio, emancipatoria, provenga de arquitectos practicantes en conciencia.

No será una acción de vanguardia (querría encontrar yo en ella que se refiere a *vanguard*, ligada a lo político, y no solamente a *avant-garde*, en lo artístico, como ha diferenciado bien Buck-Morss)¹⁷ lo que concluya Kaminer, sino una rehabilitación del papel de la crítica (de lo que se trata es de criticar cada práctica en la *historia*, como diría Benjamin), una desconfianza de los arquitectos de la *resistencia figurada* —en la estrategia del capital— (de la que apenas se salvan Lacaton y Vassal), una reivindicación del papel del arquitecto en la sociedad (sin riesgos a grandes cambios, como sí necesita Ockman) y una revisión de los procesos sites en la historia que no pueden, no deben ser olvidados o reescritos, sobre arquitectura y emancipación (en lo tocante a las figuraciones de la democracia radical, desde la ciudad de cuño posfordista pasando por los procesos participativos y contestatarios, reflexivos y prácticos).

Particularmente interesante es el empleo de las tesis de Korsch, un disidente marxista alemán dentro del Partido Comunista y luego exiliado a Estados Unidos, que escribió

Marxismo y filosofía en 1923, con graves contestaciones por parte de los ideólogos del partido. En sus textos, críticos con lo que él llamaba las debilidades ideológicas del marxismo que imposibilitaban la revolución, paulatinamente se expresaba un desencanto hasta el abandono del marxismo. La tesis de Korsch enunciaba que cuando precisamente no se consigue la revolución, por la falta de oportunidad, de verdadera esperanza, lo que emerge es una agenda reformista impelida por la crítica. Es lógico si se piensa. Si no cabe actuar para la revolución, una distancia mínima para la acción es la crítica, que orienta teóricamente la praxis. Al describir en esos términos los periodos entre la mitad del siglo XIX y 1923, según Kaminer, se encuentra que entre 1843 y 1848 hay un fermento revolucionario, que luego se apaga iniciando un periodo reformista, hasta la fecha en que Korsch escribió su libro, donde debía pasarse a una comprensión de época plenamente revolucionaria. Los procesos históricos, en la búsqueda del papel de la crítica para las transformaciones sociales, leídos a la luz de esta tesis, decantando posicionamientos radicales o reformistas, parecen coincidir con las acciones y cambios emancipadores que definen a sus principales actores y, de entre ellos, en singulares ocasiones, a la arquitectura.

En muy resumidas cuentas, el lector ha de tener este contexto en mente, y más si es exterior a la autoalimentada academia anglosajona, si quiere encarar la lectura del libro de Kaminer. *The Efficacy of Architecture* es un libro riguroso, profusamente documentado, originalmente estructurado, políticamente orientado, arquitectónicamente posicionado, culturalmente confiado, y quizá menos contundentemente cuando concluye, optimistamente esperanzado.

Cabe decir que el autor abre un corredor de autonomía por sí mismo en este debate, aportando un nuevo enfoque en un debate tan decantado en la literatura especializada.

Personalmente, la mera existencia de los pasillos que mantengan una posibilidad de resistencia y generar preguntas sinceras, aun siendo en discrepancia con mis propios planteamientos, ya me haría unirme a los esperanzados de enseñar y vivir una arquitectura eficaz.

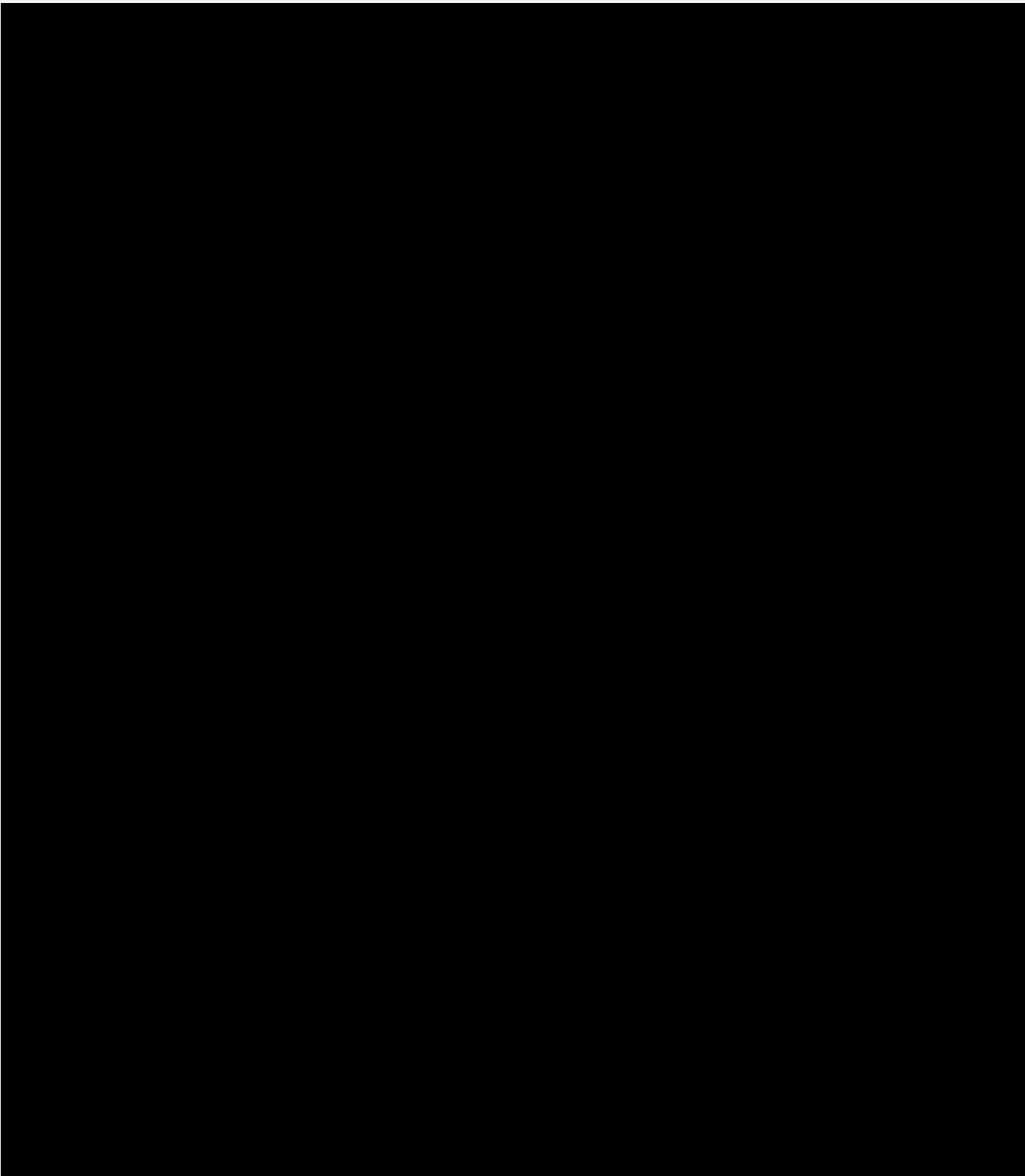
de lenguajes no sintácticos y si *imaginables* para la excitación simbólica.

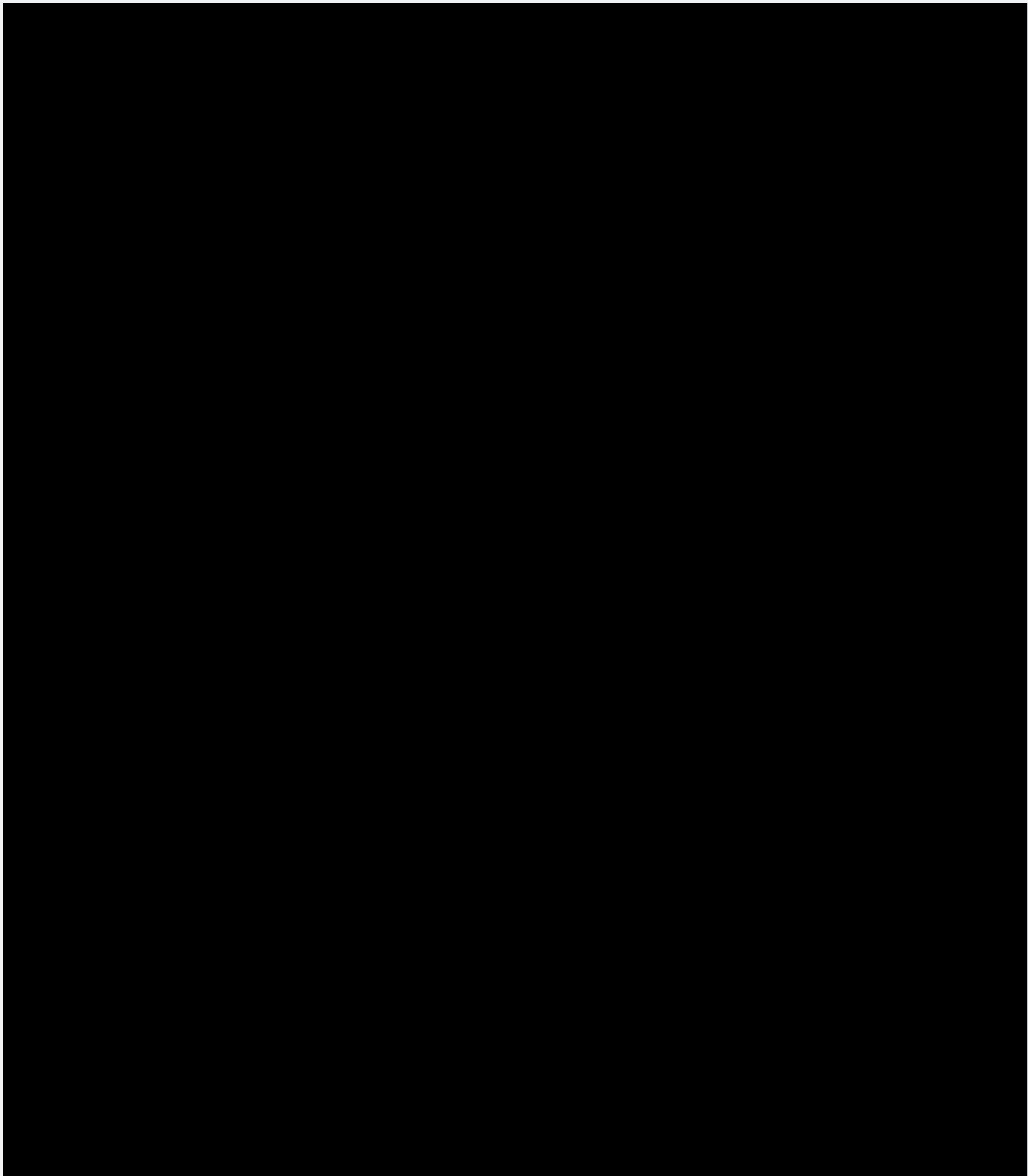
15 Ver: LAHIJI, N. Z. (2016). *Can Architecture Be an Emancipatory Project?: Dialogues on Architecture and the Left*. John Hunt Publishing.

16 Ver, como es habitual en Didi-Huberman, el espectacular texto que es el catálogo *Sublevaciones*, 2018, para el Jeu de Paume en París, en colaboración con el

MUAC (Universidad Nacional Autónoma de México).

17 BUCK-MORSS, S. (2004). *Mundo soñado y catástrofe: La desaparición de la utopía de masas en el este y el oeste*. Boadilla del Monte, Madrid: A. Machado Libros.





THEMA 3

EDUARDO GRÜNER
JAVIER CORVALÁN
FEDERICO SORIANO Y DOLORES PALACIOS
GUSTAVO SCHEPS
LAURA ALEMÁN
PEDRO BARRÁN CASAS
MARTÍN COBAS
MARTÍN FERNÁNDEZ EIRIZ
MATÍAS BECCAR VARELA
MIGUEL MARTIARENA
ANA ZAGORODNY
CARLOS TAPIA